Birch-Pfeiffer, Charlotte

31761 05508653 2

Charlotte Birch-Pfeiffer
als Dramatikerin

ein Beitrag zur Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

eingereicht

und mit ihrer Genehmigung veröffentlicht

von

Else Hes.

Dienstag, 14. Oktober 1913, vormittags 10 ½ Uhr

im Musiksaale der Breslauer Universität:

Vortrag

über

„Malwida v. Meysenbug und ihr Freundeskreis".

Darauf

Promotion.

Stuttgart
J. B. Metzlersche Buchdruckerei, G. m. b. H.
1913.

Die vorliegende Arbeit wurde genehmigt von der hohen philosophischen Fakultät in Breslau auf Antrag von Herrn Geheimrat Professor Dr. Max Koch. Mit Erlaubnis der philosophischen Fakultät kommt als Dissertation nur die Einleitung und Abschnitt I, II zum Druck. Die gesamte Untersuchung erscheint unter dem Titel: Charlotte Birch-Pfeiffer als Dramatikerin, ein Beitrag zur Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts, im Verlage J. B. Metzler, Stuttgart, als Nr. 38 der „Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte."

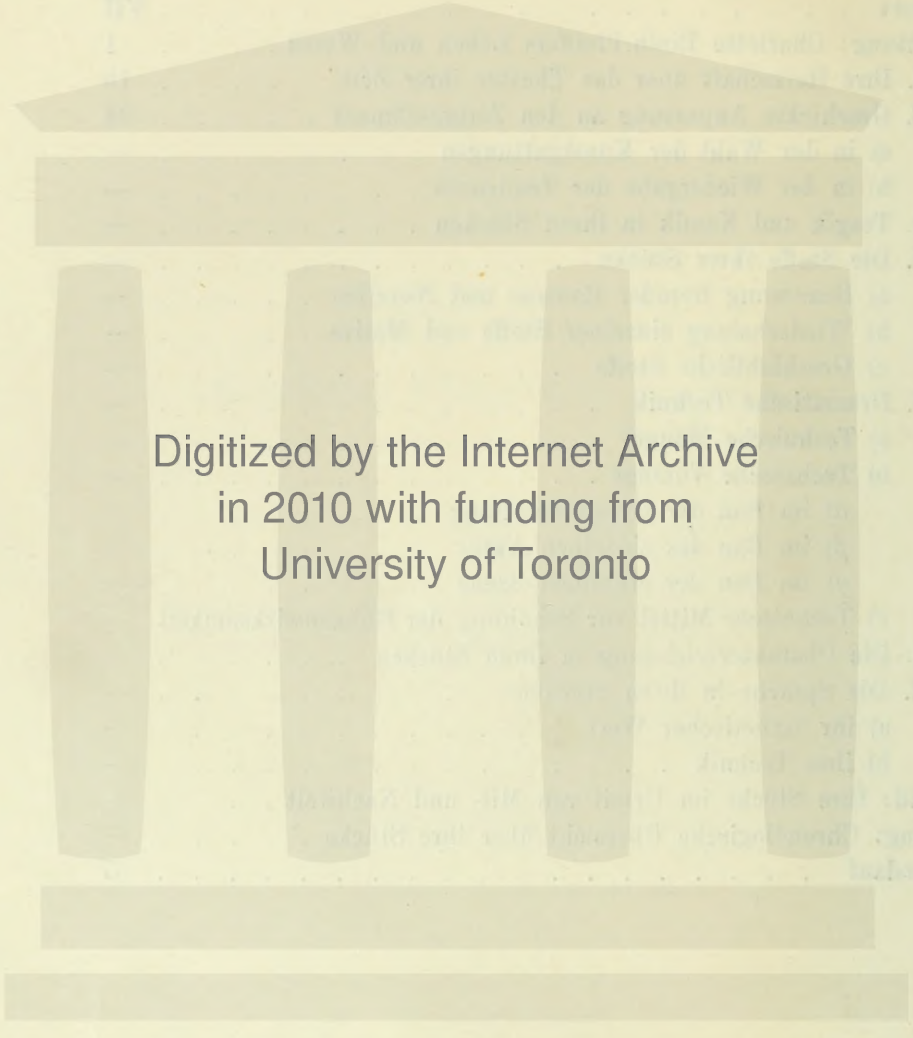
Meinen Eltern

in inniger Dankbarkeit zugeeignet.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort VII
Einleitung: Charlotte Birch-Pfeiffers Leben und Wesen 1
I. Ihre Herrschaft über das Theater ihrer Zeit 19
II. Geschickte Anpassung an den Zeitgeschmack 24
a) in der Wahl der Kunstgattungen . . . . . —
b) in der Wiedergabe der Tendenzen . . . . . —
III. Tragik und Komik in ihren Stücken . . . . . —
IV. Die Stoffe ihrer Stücke . . . . . —
a) Benutzung fremder Romane und Novellen . . . . . —
b) Wiederholung einzelner Stoffe und Motive . . . . . —
c) Geschichtliche Stoffe . . . . . —
V. Dramatische Technik . . . . . —
a) Technische Mängel . . . . . —
b) Technische Vorzüge . . . . . —
α) im Bau der Gesamthandlung . . . . . —
β) im Bau des einzelnen Aktes . . . . . —
γ) im Bau der einzelnen Szene . . . . . —
c) Technische Mittel zur Erhöhung der Bühnenwirksamkeit —
VI. Die Charakterzeichnung in ihren Stücken . . . . . —
VII. Die Sprache in ihren Stücken . . . . . —
a) ihr ästhetischer Wert . . . . . —
b) ihre Technik . . . . . —
Schluß: Ihre Stücke im Urteil von Mit- und Nachwelt . . . . —
Anhang: Chronologische Übersicht über ihre Stücke . . . . . —
Lebenslauf 57



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/charlottebirchpf00hese

Vorwort.

Das vorliegende Buch ist als Doktorarbeit der Breslauer Unversität entstanden, und die Einleitung und die ersten zwei Abschnitte sind als Inauguraldissertation gedruckt worden. Es will eine einst viel gefeierte, aber auch viel geschmähte Dramatikerin in ihrem Wesen und ihrer schriftstellerischen Tätigkeit vor Augen bringen und so einen kleinen Beitrag zur Kenntnis der im 19. Jahrhundert immer mehr anwachsenden Frauenliteratur, zugleich aber auch zur Theatergeschichte dieser Zeit liefern. In dieser Absicht wurde neben der kritischen Untersuchung der Dramen Charlotte Birch-Pfeiffers auch eine Charakteristik der Zeit und des Publikums, für das sie schrieb, versucht.

An dieser Stelle möchte ich noch den herzlichsten Dank an Herrn Geheimrat Professor Dr. Max Koch richten, der die Anregung zu der vorliegenden Arbeit gegeben und sie jederzeit auf die liebenswürdigste Weise mit Rat und Tat gefördert hat.

Breslau, im Juli 1913.

Else Hes.

Einleitung.

Charlotte Birch-Pfeiffers Leben und Wesen.

Herkunft und Erziehung.

Am 23. Juni 1800 wurde dem württembergischen Domänenrat Pfeiffer in Stuttgart eine Tochter geboren, die später als Frau Charlotte Birch-Pfeiffer eine der gefeiertsten Schriftstellerinnen ihrer Zeit wurde. Sechs Jahre darauf trat der Domänenrat als Oberkriegsrat in bayrische Dienste und siedelte mit seiner Familie nach München über. Dort traf ihn 1809 das Unglück, vollständig zu erblinden, und von nun an wurde die frühreife Charlotte seine Vorleserin und stand dem Vater als Krankenpflegerin getreu zur Seite. Sie konnte viel von dem klassisch gebildeten Manne lernen, auf dessen Umgang sie fast allein angewiesen war. Der Oberkriegsrat war Karlsschüler und Schillers Mitzögling gewesen; er soll sogar in der Karlsschule Schiller die Handschrift der Räuber gerettet haben, indem er sie im Stroh seines Bettes versteckte [1]). Charlotte mußte ihm immer und immer wieder die klassischen Dichter vorlesen und übernahm dabei die Begeisterung, die ihr Vater für Schiller hegte; bei der ständigen Beschäftigung mit dramatischer Literatur wurde das über sein Alter körperlich und geistig entwickelte Kind früh von einer unbezwinglichen Leidenschaft für die Bretterwelt erfaßt. Nach heißen Kämpfen rang Charlotte, unterstützt durch das Fürwort des Königs Max Joseph, ihren Eltern die Erlaubnis ab, die Bühnenlaufbahn einzuschlagen, und am 13. Juni 1813 trat sie, noch ein halbes Kind, in München in dem Hoftheater am Isartor als Prinzessin Thermatis in Lindpaintners Melodram „Moses Errettung“ (Text von Plötz) zum ersten Male auf. Hof und Publikum zollten ihr reichen Beifall, und so erwarb sich die junge Schau-

Schauspiel-Tätigkeit in München.

[1]) Eugen Müller: Eine Glanzzeit des Züricher Stadttheaters, Charlotte Birch-Pfeiffer 1837—1843. Zürich 1911. S. 45.

spielerin bald eine bevorzugte Stellung. An Zuccarini, dem Lieblingsschüler Schröders, dem ersten Macbeth, Wallenstein, Tell und Philipp der Münchener Bühne, gewann sie einen vorzüglichen Lehrer. Schon mit 18 Jahren spielte sie, die in Sophie Schröder ihr Vorbild sah, in München das ganze Fach der tragischen Liebhaberin. Ihrer heißblütigen Natur lagen die leidenschaftlichen Rollen besonders gut, und sie errang als Sappho, Medea und Maria Stuart großen Erfolg. Ihre Münchener Anstellung, die bis 1826 dauerte, hinderte sie jedoch nicht, Gastspielreisen durch Österreich und Deutschland zu unternehmen. Sie spielte mit Erfolg 1818 in Prag, 1822 und 1823 in Stuttgart, Karlsruhe, Mannheim, Darmstadt, Frankfurt, Wien (wo sie als Jungfrau von Orleans sehr gefiel), Kassel, Hannover, Berlin, Dresden und Hamburg. Teils trieb sie ihr lebhaftes Naturell, das stets neue Anregung brauchte, zu diesem Wanderleben, teils folgte sie damit der Sitte ihrer Zeit, in der die Beifallssucht der Schauspieler und der Wunsch des Publikums nach Abwechslung die häufigen Gastspiele eingeführt hatten. An diesem unruhigen Leben änderte auch ihre Verheiratung (1825) nichts. Während eines Gastspiels in Hamburg lernte sie ihren späteren Gatten Dr. Christian Andreas Birch [2]) kennen, der aus Kopenhagen stammte. Wie Frau Birch erzählte [3]), war er irgendwo einer dänischen Gesandtschaft beigegeben gewesen und hatte um seiner Frau willen seine Laufbahn als Diplomat abgebrochen. Deswegen hielt sich die tatkräftige Frau für verpflichtet, die Sorge für den Unterhalt ihres Hausstandes allein zu tragen. Dr. Birch fand durch sie eine Anstellung bei der Hoftheater-Intendanz in München und war auch als Schriftsteller tätig. Er leitete die Zeitschrift „Flora“ und schrieb Aufsätze über Kunst und Theater für die Allgemeine Zeitung und andere Blätter [4]). Er versuchte

Gastspielreisen.

Heirat.

---

[2]) Geb. 20. März 1795 in Kopenhagen, gest. 29. August 1868 in Berlin.

[3]) Karl Gutzkows ausgew. Werke. 12 Bde. hgg. von Heinrich Hubert Houben. Leipzig 1907, XI, 102.

[4]) Zeit und Menschen. Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren von 1863—84 von Feodor Wehl, 2. Bde. Altona 1889, I, 98.

sich auch in mehreren Erzählungen und schrieb später ein längeres Werk „Ludwig Plilipp I., König der Franzosen“ [5]). Nach der Schilderung von Felix Dahn [6]) war er „grundgescheit, glänzend begabt, die sämtlichen Bildungssprachen beherrschend, von den feinsten Sitten, von ausgebreiteter Belesenheit“. Jedoch gelangte er zu keinem schriftstellerischen Erfolge, weil ihm „die straffe Zusammenfassung seiner ganz außergewöhnlichen Geisteskräfte zu einer bestimmten ernsten Arbeit“ fehlte. Die arbeitsame B.-Pf. nennt ihren Gatten in einem Brief an ihren treuen Freund Feodor Wehl [7]) „stolz und sehr indolent“, und die stets aufgeregte Frau vermochte sich von „seiner unerschütterlichen Ruhe gar keinen Begriff“ zu machen. Trotzdem kamen die Gatten gut miteinander aus. Birch blickte zu seiner berühmten Frau mit Bewunderung auf. „Ein einzelner Akt aus einem Stoff, der Karl den Großen betraf, erschien ihrem Gatten würdig, sich Tasso anzureihen“, berichtet Gutzkow in seinen Lebenserinnerungen [8]). Auch vermochte es der welt- und lebenserfahrene Mann, der mit unzähligen Staatsmännern, Gelehrten, Schriftstellern, Malern, Bildhauern, Musikern, Schauspielern und Schauspielerinnen im Verkehr gestanden hatte, wohl, seiner Frau in ihrer schriftstellerischen Tätigkeit mancherlei Anregung zu geben.

Ein Jahr nach ihrer Verheiratung (1826) gab Frau B.-Pf. ihre Münchner Stellung auf. Sie begann nun das Wanderleben von neuem, und ihre Kunstreisen führten sie wiederholt nach Hamburg, dann nach Danzig, Königsberg, Riga und Petersburg. 1827 kehrte sie über Riga, Reval, Danzig, Breslau, Leipzig und Prag aus Rußland zurück und trat in Wien für drei Jahre (1827—1830) wieder in festen Bühnenverband am Theater an der Wien. 1828 versuchte sie sich am Wiener Burgtheater als Gräfin Orsina, Medea und Maria Stuart mit so geringem Erfolge, daß ihre Anwerbung

[5]) Stuttgart 1841—43, 3 Bde., 3. Aufl. 1851.
[6]) Felix Dahn. Erinnerungen. Leipzig 1890—95, II, 575 f.
[7]) a. O. I, 98.
[8]) Gutzkow a. O. XI, 103 f.

unterblieb. In Wien erhielt sie nun die erste Anregung, sich dramatisch zu betätigen. Sie schrieb ihren ersten dramatischen Versuch „Herma oder die Söhne der Rache", wie sie im Vorwort zu Herma berichtet, „auf Wunsch des bekannten, intelligenten Direktors Karl im September 1828 in wenig Tagen, mit Benützung des Romans: Der böhmische Mägdekrieg, von van der Velde". In diesen Worten gibt sie eine Charakteristik für ihr gesamtes späteres Schaffen. Die meisten ihrer Werke entstanden in Anlehnung an zeitgenössische Romane und in erstaunlich kurzer Zeit. Selbst der Vielschreiber Karl von Holtei [9]) gesteht in seinen Lebenserinnerungen zu: „Ich mußte — obwohl ich selbst aus eigener Erfahrung einen Begriff davon habe, was schnell arbeiten heißt — zweifelnd staunen über die energische Rapidität, mit welcher sie, ihren Stoff beherrschend, in einigen wenigen Tagen zu Papier brachte, was immer Hand und Fuß hatte, und so ausgerüstet bald nachher seinen Weg über alle Theater fand." Nach Eduard Devrient [10]) schrieb Frau B.-Pf. von 1828—1868 an hundert Stücke und Operntexte, von denen sie weit über die Hälfte als Originale bezeichnete. Allerdings enthalten ihre ges. dram. Werke nur 74 Stücke. Aber sie hat anscheinend nicht alle ihre Schöpfungen in deren Sammlung aufgenommen, wenigstens werden an verschiedenen Stellen Stücke von ihr genannt, die sich in ihrer Sammlung nicht finden. So erwähnt Ed. Devrient am 17. Juni 1836 im Briefe an seine Frau „ein widerwärtiges Stück" von der B.-Pf.: „Die Witwe", dessen Erstaufführung in Berlin im Juli 1836 stattfinden sollte [11]). Am 14. März 1860 schreibt er, daß er in Leipzig zwei Akte des B.-Pf. schen Stückes „Santa Chiara" gehört habe [12]). Nach Eugen Müller [13]) lieferte die B.-Pf. in Zürich 1837 eine Bearbeitung des Wurstenberg-

Dichterische Fruchtbarkeit.

[9]) Vierzig Jahre. 2. Aufl., Breslau 1859, IV, 883.

[10]) Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Bd. III—V. Leipzig 1848—74, V, 249.

[11]) Hans Devrient. Briefwechsel zwischen Eduard und Therese Devrient. Stuttgart 1909, S. 34.

[12]) ebd. S. 348.

[13]) a. O. S. 112, 92.

schen „Waldmann“. Und in Zürich wurde auch ein großes romantisches Schauspiel „Der Gefangene auf Muncolm“ oder „Die Höhle von Walderhoy“ von der B.-Pf. aufgeführt. Von Hebbel [14]) erfahren wir, daß sie das Möllersche Stück „Graf Walltron oder die Subordination“ (1776) neu bearbeitete. Außerdem erwähnt Küstner [15]) den nicht in den dramatischen Werken befindlichen Einakter „Ein Mann hilft dem andern“. Außer den Dramen schrieb die B.-Pf. noch eine Reihe von Novellen und Erzählungen, die sie 1863—1865 in drei Bänden gesammelt erscheinen ließ.

Arbeitskraft.

Zu diesem regen Schaffen befähigte sie eine erstaunliche Arbeitskraft. „Neben den Proben und Vorstellungen, welche sie im königlichen Schauspielhaus beschäftigten, schrieb sie unermüdet tief in die Nächte hinein wachend an ihren Schauspielen“, erzählt Dahn [16]). Frau B.-Pf. hatte „eine Passion steten Hervorbringens, und sie gab sich mit ihrem leidenschaftlichen Naturell dann oft zu eilig einer Ausführung hin, welche nicht ausgetragen war und die Eierschale auf dem jungen Huhn mit zur Welt brachte“, charakterisiert Heinrich Laube [17]) ihre Schaffensart. Sie selbst erzählt von sich, daß sie von dem Augenblick an, wo sie die Bearbeitung eines Stoffes unternommen hatte, von „einer Art Paroxysmus ergriffen war“. „Ich kann mich während der Zeit meines Produzierens mit nichts anderem befassen, ohne den Faden meiner Idee abzureißen [18]).“ So entstand in achttägiger Schnellarbeit während ihres Aufenthaltes in Ungarn das fünfaktige historische Schauspiel „Peter von Szápár“ [19]), und in Zürich schrieb sie 1841 ebenfalls in acht

---

[14]) Friedrich Hebbel, sämtliche Werke, histor.-krit. Ausgabe, bes. v. Richard Maria Werner, Berlin 1903, 2. Abt. Tagebücher, III, Nr. 3646.

[15]) Karl Theodor v. Küstner. 34 Jahre meiner Theaterleitung in Leipzig, Darmstadt, München u. Berlin. Leipzig 1853, S. 276.

[16]) a. O. II, 379.

[17]) Theaterkritiken u. dramaturg. Aufsätze ed. v. Alexander v. Weilen, 2 Bde. Berlin 1906, II, 378.

[18]) Wehl, Z. u. M. I, 82.

[19]) B.-Pf. ges. dram. W. XIII, 238.

Tagen das Lustspiel „Steffen Langer“ [20]). Von der Entstehung des „Hinko“ meldet Gutzkow [21]): „In acht Nächten (denn nur in diesen behauptete sie die nötige Ruhe und Sammlung zu finden) hatte sie Hinko zustande gebracht.“ „Ulrich Zwinglis Tod“ entstand in der Zeit vom 12. April 1837 (Beginn ihres Gastspiels in Zürich) bis zum 26. Mai 1837 (Erstaufführung des Stückes in Zürich) also in ein und einem halben Monat [22]).

Leben in München.

Von Wien, wo man die B.-Pf. zuerst auf die Laufbahn als Dramenschriftstellerin hingewiesen hatte, ging sie 1830 nach Pest, Brünn, Breslau und Berlin und nahm schließlich ihren Wohnsitz wieder in ihrem so sehr geliebten München. Dort gingen im Birchschen Hause, in dem die Chronik des Theaters immer auf der Tagesordnung stand, die Schauspieler und Künstler aus und ein, und dort traf Frau B.-Pf. auch mit Karl Theodor von Küstner zusammen, der damals Intendant des Münchener Theaters war und später in Berlin ihr allmächtiger Gönner und Schützer werden sollte. Alljährlich entriß sie sich jedoch dem regen Treiben in München, um sich in Gastspielen zu zeigen. Nach Amsterdam und wieder nach Hamburg und Berlin führte sie der Weg. 1837 versuchte sich die auf so vielen Gebieten rührige Frau in einer neuen Tätigkeit. Sie übernahm die Leitung des Züricher Stadttheaters [23]). Im April 1837 hatte ein Gastspiel Charlotte Birch-Pfeiffer nach Zürich geführt. Jedoch noch vor Schluß ihres Gastspiels ließ der Direktor des Stadttheaters Beurer seine Unternehmung im Stich, von der er sich wohl keinen Erfolg mehr versprach, und ging durch. Da nahm sich die B.-Pf. energisch der aufgegebenen Sache an, und trotz der ungünstigen Verhältnisse, des ungenügenden Personals, brachte sie bald ein paar zugkräftige, gut geleitete

Theaterleitung in Zürich.

[20]) Emil Devrient Sein Leben, sein Wirken, sein Nachlaß. Ein Gedenkbuch von Dr. Heinrich Hubert Houben. Frankfurt a. M. 1903, Nr. 35, S. 206.

[21]) a. O. XI, 103.

[22]) Müller S. 89.

[23]) Genaueres über ihre vorzüglichen Erfolge auf diesem Gebiet enthält die ausführliche oben erwähnte Arbeit Müllers.

Vorstellungen heraus. So war es kein Wunder, daß die tatkräftige Frau über zehn Bewerber, die mit ihr nach der Theaterleitung strebten, den Sieg davontrug, obgleich ihre Bedingungen weit weniger annehmbar waren als die der Mitbewerber. Ein glühender Ehrgeiz trieb die B.-Pf. zur Übernahme der Leitung; in ihr lebte der geheime Wunsch, „sich einst als Gründerin einer neuen Kunstepoche in der Schweiz bezeichnet zu sehen".

Und bald rühmten die Kritiken auch einstimmig „ihren Kunstsinn, ihre ausgezeichnete Bühnenkenntnis, den scharfen Blick, mit dem sie die Schwächen früherer Einrichtungen rasch erkannt hatte, die Gewandtheit, mit der sie sie zu beseitigen gewußt; man lobte ihre musterhafte Ordnung und Solidität, die seltene Ausdauer, mit der sie die mannigfachsten Schwierigkeiten überwinde, . . . ihre Opferfreudigkeit, die keine Kosten scheue, . . . ihre unerschütterlichen Bemühungen, dem Theater einen ehrenvollen Ruf, dem Publikum durch gediegene Leistungen genußreiche Abende zu verschaffen; man pries ihre Umsicht, . . . mit der sie in gleicher Weise für das Schauspiel wie für die Oper arbeite, ihre Kunst, die Vorliebe des Publikums für das Theater stets rege zu halten, so daß bisweilen der Zudrang so groß sei, wie man sich nicht einmal aus den Zeiten des neu eröffneten Theaters erinnere [24])."

So groß war das Vertrauen, das die Züricher der „Frau Doktorin" entgegenbrachten, daß die Theaterchronik 1842 [25]) sogar die Behauptung wagte: „Geht B.-Pf., so können wir wohl mit Recht sagen: ‚Wir haben ein Theater gehabt'." Schon 1839 hatte Frau B.-Pf. die Absicht gehabt, den Vertrag zu kündigen; allein man hatte ihr einen noch günstigeren Vertrag zugestanden und sie von neuem an Zürich gefesselt. Als ihr jedoch die drei folgenden Jahre nur noch größere Mühen und kleinere Einnahmen brachten, übersandte sie am 1. Oktober 1842 dem Präsidenten der Vorsteherschaft des Theaters ihre Kündigung. Ihr Entschluß rief allgemeines Bedauern hervor, und die Theaterchronik [26]) stellte ihr das ehrenvolle Zeugnis aus:

„B.-Pf.s Geschäftsführung ist beendet, mit ihr ist ein Abschnitt unserer Theatergeschichte geschlossen, der gewiß der glänzendste und

[24]) Müller S. 55.
[25]) ebd. S. 56.
[26]) s. Müller S. 58/59.

unvergeßlichste bleibt, solange man sich hier für Kunst interessieren wird." Ihren Dank brachten die Züricher in einer Abschiedsfeier zum Ausdruck, die die Theaterchronik ausführlich beschreibt. Man brachte das B.-Pf.sche Stück „Mutter und Sohn" zur Aufführung, und das überfüllte Haus überschüttete die scheidende Verfasserin mit einem „donnernden, kein Ende findenden Beifall", mit Kränzen und Blumen und wertvollen Abschiedsgeschenken. Nach dem letzten Hervorrufen sprach die gefeierte Frau in ihrem selbst gedichteten „Abschiedsgruß von Zürich" dem Publikum und den Schauspielern ihren Dank aus.

Jedoch nicht nur die Züricher, bei denen ein wenig Lokalpatriotismus mitsprach, fällten über ihre Theaterdirektorin begeisterte Urteile. Auch Förster kommt in der Allgemeinen deutschen Biographie zu dem Schluß, daß das Züricher Stadttheater sich unter der kundigen, sachgemäßen Leitung der B.-Pf. zu den besten deutschen Theaterunternehmungen zählen durfte, und er nennt die Zeit ihrer Tätigkeit „das goldene Zeitalter" der schweizerischen Bühnen. Als die B.-Pf. von Zürich schied, verlautete das Gerücht, sie würde die Theaterleitung von Nürnberg oder Breslau übernehmen. Allein sie mochte wohl die Lust an solch aufreibender Tätigkeit verloren haben. Zu Putlitz, dem sie vor seiner Übernahme der Schweriner Intendantur gute Ratschläge für die Behandlung der Schauspieler gab, äußerte sie einmal, daß die Leitung eines Theaters ein „Nessushemd" sei, und daß man „auch vom Becher des Herrschens nicht ungefährdet koste". So zog sie es vor, eine Anstellung in Berlin anzunehmen; denn, wie sie Putlitz erklärte, „das Theater, wie man ihm auch dient, läßt einen nicht mehr frei. . . . . Will man sich mit Gewalt davon trennen, bleibt doch immer ein gut Stück Herz daran hängen [27])."

Anstellung in Berlin.

Ihr Münchner Freund Herr von Küstner verpflichtete sie 1844 für das Königliche Hoftheater als Ersatz für die berühmte Goetheschülerin Amalia Wolff, die in Pension ging. In Berlin nahm die B.-Pf. von nun an bleibenden Wohnsitz. Im Anfang ihrer Bühnenlaufbahn fand sie zwar einen schweren Stand. Denn sie machte, wie Devrient feststellt [28]), in

[27]) s. Müller S. 164.

[28]) Geschichte d. dtsch. Schauspielkunst V, 223.

ihrem derben Ton und ihrem grellen Spiel den Verlust der berühmten Schauspielerin nur noch fühlbarer. In dieser schwierigen Lage ging die B.-Pf. ihre Vorgängerin um Rat und Unterstützung an, und zwischen Amalia Wolff und ihr entwickelte sich eine innige Freundschaft.

Schauspieler. Begabung.

Frau B.-Pf. war nun in die zweite Epoche ihrer Schauspielerlaufbahn getreten, die entschieden die günstigere war. Ihre üppige, stattliche Gestalt, ihre starke Stimme von beinahe männlich tiefem Klang wiesen sie auf das ältere Rollenfach (Heldenmütter) hin. Dazu kam die leidenschaftliche Energie ihres Wesens, die ihr die Darstellung fremder Leidenschaft und Tatkraft viel besser gelingen ließ als die Verkörperung zarter, anmutiger Charaktere. Wie richtig die B.-Pf. selbst ihre schauspielerische Begabung einschätzte, beweist die Wahl ihrer Gastrollen. Zu ihren klassischen Rollen gehörten Phädra, Medea, Lady Macbeth, Sappho, Maria Stuart, Gräfin Terzky, Orsina, Lady Milfort und Isabella. Im bürgerlichen Schauspiel waren die Oberförsterin in Ifflands „Jägern“ und die würdig-strenge Generalin in ihrem eigenen Drama „Mutter und Sohn“ ihre gerühmtesten Rollen. Andere Rollen, die sie sich selbst auf den Leib schrieb, sind die Heldinnen in „Katharina II. und ihr Hof“ und „Elisabeth von England“, Maria Theresia in „Thomas Thyrnau“. Durch ihre leidenschaftliche Darstellungsweise brachte die B.-Pf. auf das gröber besaitete Publikum starke Wirkungen hervor. In München war sie neben Eszlair und Vespermann ein beliebtes Bühnenmitglied, und Küstner in Berlin rühmt das Feuer und die Naturwahrheit ihres Spiels, ihren Geist, ihre Gewandtheit und ihre poetische Auffassung. Die Züricher Kritiker finden im Lob kein Ende. Jedoch klingt auch aus den Urteilen über ihre schauspielerische Tätigkeit häufig derselbe Tadel hervor: Ihr fehlte jedes Maßhalten, jede Anmut und Grazie. Laube fühlte es mit feinem Verständnis für ihre Natur heraus, daß es der frühzeitig in ihr drängende schriftstellerische Beruf war, der sie zu ihrer grellen Spielweise, zu den stärkeren Akzenten, als die Bühnenkunst vertrug, verleitete. Laube fand immer, „daß sie den Nerven

der Motivierung sich viel mehr hingab, als der anmutigen Ausführung ihrer Aufgabe. . . . . daß die Schriftstellerin im Vordergrunde stand, nicht die Schauspielerin [29])". Kennzeichnend für die Darstellungsart der B.-Pf. ist noch folgender Umstand: wie sie in ihren Stücken alles zu einem guten Ende führte, so betonte sie auch bei der Darstellung der Bühnengestalten immer noch die edle Seite im Menschen. So suchte sie die Eigenschaften der Lady Macbeth dadurch zu mildern, daß sie zusammenschauderte, nachdem sie das Gesicht der Kämmerer mit Blut bestrichen hatte, und die Lady Milford spielte sie völlig auf die edle Wohltäterin hinaus. — Neben den heroischen Rollen lagen der herzensgütigen und humorvollen Frau besonders die gutmütigen, derb urwüchsigen und leicht zum Komischen neigenden Gestalten gut. Otto Roquette [30]) betont ihre schauspielerische Begabung für komische Rollen. Nach Dahn [31]) waren die Bärbel in „Dorf und Stadt", die Amme in „Romeo und Julia" ihre besten Rollen. Frau B.-Pf. selbst spricht in den Briefen an Wehl [32]) nicht ohne Selbstbewußtsein von ihren schauspielerischen Erfolgen. Als Madame Brunn in ihrem eigenen Stücke „Eine Familie" werde sie nicht allein jeden Abend dreimal gerufen, sondern sitzend am Schreibtisch empfangen, was hier wohl nicht zum Gewöhnlichen zählt. Auch Rötscher lobt die Wahrheit ihres Spiels als Madame Brunn [33]). Ein andermal teilt die B.-Pf. Wehl mit, daß sie „als gutmütige, humoristische Bärbel ‚Furore' machte[34])", und „in der wahrhaft gesunden und gemütvollen Tischlerfrau Gertrude große Erfolge" ernte [35]). Wir können aber diese Erfolge zum großen Teil sicher dem Umstande zusprechen, daß das Pu-

[29]) Theaterkritiken, ed. Weilen II, 377.

[30]) 70 Jahre. Geschichte meines Lebens. 2 Bde. Darmstadt 1894, II, 16.

[31]) a. O. II, 379.

[32]) Z. u. M. I, 74 f.

[33]) H. Th. Rötscher. Dramaturgische Skizzen und Kritiken. Berlin 1847, S. 95.

[34]) In Dorf und Stadt. Wehl, Z. u. M. I, 87.

[35]) In „Rose und Röschen". ebd. I, 109.

blikum mehr der erfolgreichen Dramatikerin, die in ihren eigenen Stücken auftrat, als der begabten Schauspielerin zujubelte.

Tätigkeit als Sängerin.

Die in allen Sätteln gerechte Frau B.-Pf. war aber nicht nur eine gewandte Schauspielerin, sie erntete auch als Sängerin Erfolge. Müller schreibt darüber[36]): „Sie ließ die Züricher ihre hübsche, volle, gutgeschulte Altstimme zum ersten Male in einem Duett aus Tankred hören. Später trat sie in Partien, wie Therese in der ‚Nachtwandlerin', Roschana im ‚Oberon', Hedwig in Rossinis ‚Tell', Wahrsagerin Aredson in Aubers ‚Maskenball', Marzelline in ‚Figaro', Mad. Bertrand in ‚Maurer und Schlosser' mit vielem Erfolg auf."

Freundeskreis.

Wie in München trafen sich auch in Berlin in Frau B.-Pf.'s Haus die hervorragendsten Persönlichkeiten der Künstlerwelt. Mit Dichtern, Musikern, Malern, mit Schauspielern wie Dessoir und Liedtke stand die grundgescheite, viel gefeierte Frau im regsten geistigen Verkehr. Jenny Lind trat „mit schlagendem Herzen und gesenktem Blicke" mit Meyerbeer in ihr Zimmer, damit Frau B.-Pf. sie „in der deutschen Sprache und dem dramatischen Ausdruck und Vortrag derselben" unterrichte[37]). Otto Roquette, für dessen „Goldiges Büchle"[38]) sich die B.-Pf. begeistert hatte, entwirft in seiner Lebensgeschichte[39]) einen humorvollen Bericht von den familienhaft harmlosen Stunden, die er in ihrem Hause verlebte. Berthold Auerbach wurde ihr durch ihren alten Freund Wehl zugeführt. Er war mehrfach ihr Gast, und sie standen auf sehr freundschaftlichem Fuße, bis der literarische Streit sie auseinander brachte. Der Nachfolger Küstners, Herr von Hülsen, der bekannte Kinderliederkomponist Taubert, die Sängerin Johanna Wagner (später Jachmann) und die bekannte Schauspielerin Marie Seebach waren bei den Birch-Abenden zugegen. Auch politisch gesinnte

[36]) S. 150.
[37]) Wehl, Z. u. M. I, 83.
[38]) „Waldmeisters Brautfahrt" 1851.
[39]) a. O. II, 16 ff.

Kreise fehlten nicht. So fand sich ein Dr. Weil, der zu Anfang der fünfziger Jahre in Berlin eine bedeutende politische Rolle spielte, mit seinem Anhange bei ihr ein. Und oftmals in der Woche kletterte Felix Dahn, der damals noch ein grüner Student, ein „Greenhorn" war, die zwei Treppen in dem Hause Krausenstraße 70 zu seiner „guten, lieben, treuen Mutter B." empor, bei der er eine „wahre zweite Heimat" fand. „In tiefster Seele rührte und erschütterte" es ihn, wie diese Frau, „die bei Hof und in der vornehmsten Berliner Gesellschaft gefeiert und verwöhnt war", den 18jährigen Studenten mit „Liebe und Fürsorge und Zärtlichkeit" überhäufte [40]).

Ihr Tod.

Während dieses gesellschaftlich, schauspielerisch und schriftstellerisch gleich in Anspruch genommenen Lebens begann Frau B.-Pf. zu kränkeln. Am 13. Juni 1863 konnte sie noch das Fest ihrer 50jährigen Bühnenwirksamkeit unter allgemeiner Teilnahme der deutschen Theaterkreise feiern. Auch das dankbare Zürich schickte damals Gruß und Alpenrosenkranz. Jedoch trotz ihres höheren Alters und der schmerzvollen Gicht, die sie plagte, gönnte sich die tätige Frau keine Ruhe. An einen nahen tödlichen Ausgang dachte niemand. Man hatte sich daran gewöhnt, bei ihren seit Jahren üblichen Klagen über ihr Befinden an Einbildung und Übertreibung zu denken. Anfang September 1868 weilte sie zur Kur in Nauheim. Da erhielt sie aus Berlin schlechte Nachrichten über das Befinden ihres Gatten, der seit Jahren ebenfalls schwer krank war. Frau B.-Pf. hing mit großer Hingebung an ihrer Familie, und so kehrte sie eiligst nach Berlin zurück. „Die Reise und die Aufregung haben wahrscheinlich ihr ohnehin hochgespanntes Nervenleben überspannt, und es ist plötzlich geborsten", meint Laube [41]). Am 25. August 1868 starb sie, wenige Tage vor ihrem Gatten; am 27. August senkte man sie auf dem Jerusalemer Friedhof in Berlin in die Erde.

---

[40]) Dahn a. O. II, 377 f.

[41]) Theaterkritiken ed. Weilen II, 376.

Charakteristik ihres Wesens.

In dem Nachruf, den Laube der viel gehaßten und viel gefeierten Frau widmete, schildert er auch ihr Äußeres. Charlotte konnte zu keiner Zeit auf besondere Schönheit Anspruch machen. Wohl hatte sie eine stattliche Gestalt; aber „ihr Antlitz war nicht so wohlgestaltet, es war zusammengedrängt, und das Auge war wenig hervortretend“ [42]). Hebbel, der sie bei seinem Aufenthalt in Berlin im Juli 1851 kennen lernte, fand sie sogar „im Äußeren unglaublich gemein“ [43]). Wer ihr indessen nähertrat, erhielt den angenehmsten Eindruck von ihrer Persönlichkeit. Otto Roquette [44]) hebt sogar die „Originalität“ ihres Wesens hervor. Sie war mit jedem, den sie kennen lernte, gut Freund, begrüßte ihn mit zwangloser Gemütlichkeit und verfiel gern, wenn sie sich gehen ließ, in der Unterhaltung in ihr bestes Schwäbisch. Ein Zug machte ihr Wesen besonders liebenswürdig. Sie war sich im Grunde ihres Herzens des geringen Wertes bewußt, den ihre dramatische Tätigkeit beanspruchen durfte. Sie war persönlich humoristischer und origineller als in ihren Dramen, und, weil sie Humor verstand, lag ihr eine gewisse liebenswürdige Selbstironie nicht fern. Otto Roquette erklärt sie unbefangen: „Daß junge Herren, wie Sie, nicht wegen meinem wieschten Theatergeschreib zu mir kommen, kann ich mir schon denken.“ Auch Hebbel versöhnte diese Seite ihres Wesens mit vielem, was ihn sonst abstieß. Er erkennt in seinem Tagebuch [45]) an, daß sie äußerst verständig“ sei, „eine Frau, mit der man umgehen könnte, weil sie nie ihre Schranken überschreiten wird“. Frau B.-Pf. war sogar noch mehr als äußerst verständig; sie war außerordentlich lebensklug. So ist ein „wahres Meisterstück ihrer weiblichen Diplomatie“ ein Brief an den Leiter des Burgtheaters Deinhardstein [46]). Dieser war von dem Journalisten August Lewald aufs ärgste in der Presse

[42]) Ein Bild von ihr bringt die Bildersammlung dtsch. Schausp. v. Philipp Stein, Schr. d. Ges. f. Theatersch. Berlin 1908, XI, Taf. 7, Abb. 23.

[43]) Hebbel ed. Werner, II, Nr. 4923.

[44]) a. O. II, 16.

[45]) Hebbel ed. Werner, III, 4923.

[46]) Dtsch. Dichtung, ed. Karl Emil Franzos, Stuttgart 1888, III, 363.

angegriffen worden und wollte sich nun an seinem Feinde durch Veröffentlichung eines Briefes, der Lewald arg kompromittiert hätte, rächen. Die B.-Pf. hatte davon durch Deinhardstein Kenntnis erhalten, und da sie mit Lewald und seiner Gattin befreundet war, suchte sie zu vermitteln. Deinhardsteins Gunst mußte sie sich als Schauspielerin wie als junge Schriftstellerin erhalten, zugleich aber wollte sie Lewald helfen. Nachdem sie somit im ersten Teil ihres Briefes an Deinhardstein vom 23. November 1833 Deinhardsteins Entrüstung völlig geteilt, ja ihm sogar zur Veröffentlichung des Lewaldschen Briefes selbst geraten hat, weiß sie in der Nachschrift dieselbe doch zu hintertreiben und Lewalds bedrohtes Ansehen zu retten. Sie faßt Deinhardstein, den sie mit dem Adler vergleicht, der zur Sonne zieht, bei seiner Eitelkeit, und zugleich erweckt sie sein Mitleid für den schwerkranken Lewald und erbittet seine Milde „gegen einen Feind, den der Arm des Himmels so schwer getroffen"! Deinhardstein unterließ daraufhin die Veröffentlichung des Briefes, und Frau B.-Pf. bewog auch Lewald, die Angriffe einzustellen. Ähnliche Diplomatie kömmt auch in ihren Briefen an Emil Devrient zum Ausdruck [47]).

Trotz aller lebensklugen, kühlen Berechnung ihrer Natur besaß die B.-Pf. aber ein lebhaftes, leicht aufbrausendes Temperament, welches im ersten Augenblick schwer und empfindlich an jedem empfangenen Eindruck trug. Ihre Briefe an ihren Freund Feodor Wehl und an Emil Devrient sind ein lebendiges Zeugnis dafür. Flammend bricht in ihnen oft ihre Erregung über vermeintliche Angriffe Laubes, Dingelstedts, Auerbachs und Gutzkows hervor. In verzeihlicher Eitelkeit war Frau B.-Pf. stolz auf ihre Erfolge. Tastete man diese an, so empörte sich jeder Nerv in ihr, und sie konnte in ihrer Erbitterung recht ungerecht werden. Die Tatsache, daß Laube ihr „vor ganz Deutschland den Schimpf zufügte", ihre Darstellung der Generalin Riger in der Vorrede zu seinen Karlsschülern zu übergehen, „während er eine Mad. Meck in Frankfurt nennt — (weil der Mann derselben

[47]) s. Houben. Em. Devr. S. 197 f. und S. 215 f.

Direktor ist!!)", riß sie zu dem Ausrufe hin: „O pfui über diese Menschen, die Freunde sind, wenn sie uns zu irgendeinem Zwecke zu nützen denken und uns mit Füßen treten, sobald sie zu haben glauben, was uns überflüssig macht [48])!" Eine gewisse Verbitterung klingt in diesen Worten durch. In der Tat hatte ihre Natur infolge der zahllosen Angriffe, denen sie während ihrer Theaterlaufbahn ausgesetzt war, einen etwas herben Beigeschmack erhalten, und die wahrhaft fromme Frau fühlte das selbst und machte sich im stillen Vorwürfe darüber: „Ich bin, Gott sieht in meine Seele, das beste Herz unter seiner Sonne, und ich bin böse geworden und fühle, daß ich immer böser werde — aber die Menschen haben mich dazu gemacht, und der liebe Gott wird mir's nicht entgelten lassen [49])!"

Alle die Angriffe mußten sie um so mehr schmerzen, je neidloser die Anerkennung war, die sie selber ihren Bühnenkollegen spendete. So rühmt sie das „meisterhafte" Spiel Hendrichs und Dörings, der Clara Stich, die „treffliche Darstellung" der Haitzinger, Charlotte von Hagens, und von dem Spiel Luise Neumanns spricht sie in überströmender Begeisterung [50]). Ebenso freudig erkennt sie die Vorzüge des Schauspielers Emil Devrient und der Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient an [51]). Auch an den Erfolgen ihrer Dramen schaffenden Nebenbuhler nahm sie voll ehrlicher Freude Anteil. Am 3. Dezember 1846 schreibt sie an Wehl [52]): „Laubes Karlsschüler sind gelungen — es ist ein tüchtiges Werk — ich freue mich sehr auf die Aufführung am 30. d. M..... Es wird großes Glück machen, und das freut mich wahrhaft." Ebenso günstig lauten ihre Urteile über Laubes „Bernsteinhexe" und Gutzkows „Zopf u. Schwert" [53]), Laubes „Struensee" und „Prinz Friedrich". Als es sich darum handelte, die Aufführung des „Prinz Friedrich" bei

[48]) Wehl, Z. u. M. I, 77.
[49]) ebd. S. 78.
[50]) ebd. S. 76, 81, 77.
[51]) Müller S. 188 u. 203.
[52]) Z. u. M. I, 76.
[53]) s. Houben. Em. Devr. Nr. 58, S. 236.

Küstner durchzusetzen, kann sie Wehl [54]) mitteilen: „Ich habe alles vergessen, was mir von Laube zuleide geschehen, ich habe gehandelt und handele fortwährend als eine redliche Freundin.“ Gern trat Frau B.-Pf. jederzeit für junge Dichter ein und suchte ihre Wünsche bei Küstner zu fördern, der viel Gewicht auf das Urteil seiner bewährten Dramatikerin legte. Nichts empörte sie daher mehr als die Behauptung, die ihr so oft von ihren neiderfüllten Dichterkollegen ins Gesicht geschleudert wurde, daß sie mit ihren Werken die Berliner Bühne beherrsche und als allmächtige Ratgeberin des Theaterintendanten allein an der Zurückweisung der Stücke anderer Dichter die Schuld trage. Empört über diesen ständig wiederkehrenden Vorwurf teilt sie Wehl einmal mit, daß sie nur noch „auf ausdrückliche Aufforderung der Intendanz“ in Berlin Stücke einzureichen gedenke. „Ich bin es müde, mir vorwerfen zu lassen, daß ich die Berliner Bühne beherrsche, daß man nichts gibt als meine Stücke usw. So groß auch hier das Feld ist, werde ich es für eine Zeit ganz allein denen überlassen, die überzeugt sind, daß meine Arbeiten nur durch Protektion das Repertoire behaupten und denen das ‚vox populi‘ nur dann etwas gilt, wenn es ihre eigenen Kinder erhebt [55]).“ Doch ist diese Absage an das Theater nur der Ausbruch einer augenblicklichen Mutlosigkeit. Im allgemeinen stachelten die wütenden Angriffe ihre Arbeitskraft immer von neuem an. Sie war nicht die Frau, die klein beigab. Ihren Angreifern antwortete sie ruhig: „Ich werde still meines Wegs gehen, meine Pflicht tun und auf jede Philippika gegen mich — mit einem Stück antworten [56]).“ So schuf sie immer neue, immer erfolgreichere Stücke, und alle ihre Triumphe lösten das Jubelwort in ihr aus: „Sie kriegen mich doch nicht unter.“ Ihr Ehrgeiz wuchs mit den scharfen Angriffen. Von ihrer inneren Aufregung in der Tagen vor der Aufführung eines ihrer Dramen geben die Worte ihrer klugen, älteren Schwester, der

[54]) Z. u. M. I, 92 f.
[55]) ebd. S. 83.
[56]) s. Houben Em. Devr. Nr. 81, S. 264.

„Tante Luis“, ein Bild, die erklärte: „Wenn das unselige Stück erscht vorbei wäre, die Lotte ischt so wüscht, daß man's bald gar net mehr ertrage kann!“

Es würde ein Zug im Bilde der B.-Pf. fehlen, wenn wir nicht noch einen Blick auf ihren Charakter, wie er sich außerhalb ihres Berufslebens darbot, werfen würden. Die viel beschäftigte Schauspielerin und Dramatikerin sorgte mit rührender Hingebung für ihre Angehörigen. Elf Jahre hielt sie die stets kränkelnde Tante Luis in ihrem Hause und pflegte die Leidende. Die Sorge für ihre Familie ruhte allein auf ihren Schultern; aber sie scheute vor keiner Mühe zurück für ihre „einzige Freude auf dieser Welt“, ihre Tochter Minna, die spätere Schriftstellerin Wilhelmine von Hillern. Frau B.-Pf. hatte einen Knaben durch den Tod verloren und hing nun mit fast übergroßer Liebe an ihrem zarten, häufig kränkelnden Töchterchen. Während einer Krankheit ihrer Tochter schrieb die besorgte Mutter an Wehl [57]): „Sie wissen aber, lieber Wehl, daß ich nichts von der Welt und vom Leben und all meinen Mühen und Plagen habe — wenn mich das Gefühl nicht trägt: für das einzige Kind zu schaffen und zu wirken.“ Aber Frau B.-Pf. nahm nicht nur an der Familie, sondern auch an Fremden innigen Anteil. Ihre warme Anhänglichkeit und Fähigkeit zur Freundschaft spiegelt sich namentlich in ihren Briefen an Emil Devrient wieder. In Fällen der Not war sie stets mit Hilfe bei der Hand. Als Gutzkow im Sommer 1833 in München krank daniederlag, war „Mad. B.-Pf. die einzige Seele“, die sich seiner annahm und sich dies durchaus nicht nehmen lassen wollte [58]). Ebenso treu pflegte sie den Schauspieler Weiß in seiner Krankheit [59]), und der Schauspieler Louis Schneider bezeugt ihr in seinem Memoiren [60]) seine wärmste Dankbarkeit. Denn die B.-Pf. hatte, obgleich sie Schneider fast nur aus dem

---

[57]) Z. u. M. I, 79.

[58]) Gutzkow-Funde. Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts v. Dr. Heinrich Hubert Houben. Berlin 1901, S. 20.

[59]) s. Wehl, Z. u. M. I, 112.

[60]) Aus meinem Leben. Bd. I—III. Berlin 1879/80, II, 136.

Berufsleben kannte, in einer Zeit zu ihm gehalten, wo sich „selbst aufrichtig geglaubte Freundschaft und Anhänglichkeit scheu zurückzieht und nichts mit dem von der öffentlichen Meinung Verfemten zu tun haben will“ ... Die reichen Tantiemen, welche der B.-Pf. so viele Widersacher schufen, verwandte sie oft ganz, um fremde Not zu lindern und verarmte Kollegen zu unterstützen. Im Grunde genommen sind die wohltätigen Samariterinnen, die so häufig in ihren Stücken auftreten, Verkörperungen ihres eigenen hilfsbereiten und gütigen Wesens. Möge das hohe Lob, das Felix Dahn der „unbegrenzten Herzensgüte dieser ausgezeichneten Frau“ in seinen Erinnerungen [61]) zuerteilt, die Charakteristik Charlotte Birch-Pfeiffers schließen: „Wie viele Tränen der Armut hat sie getrocknet, wie feinfühlig verstand sie es, die verschämte Not aufzusuchen, wie gütig, sie schonend zu lindern, gerade auch in den Kreisen der Schriftsteller, aus welchen die spitzigsten Pfeile auf sie gezielt wurden: sie war eine kleine ‚Schillerstiftung‘ für sich allein!“

[61]) II, 384.

I. Kapitel.

Ihre Herrschaft über das Theater ihrer Zeit.

Anfeindungen.

Hätte die B.-Pf. eine Selbstbiographie geschrieben, so würde sie vermutlich in vielem schärfer geklungen haben, als die eben entworfene Lebensskizze. Wenigstens schreibt Frau B.-Pf. aus Berlin am 13. September 1856 an Wehl [1]): „Ich war stets gutmütig bis zur Schwäche, ... aber worüber ich jetzt oft erschrecke: die Menschen haben mich umgestaltet in meiner ganzen Lebensanschauung, und ich fürchte, ich werde einst Memoiren hinterlassen, die mit so in Gift getauchter Feder geschrieben sind, daß meine Freunde und die Meinen sie nicht als von mir geschrieben anerkennen werden.“ Diese zeitweise auftretende welt- und menschenfeindliche Gesinnung hatte ihren Grund in den heftigen Angriffen, die das Erscheinen jedes ihrer Stücke nach sich zog. Die B.-Pf. pflegte sich darüber zwar gern mit der Begründung zu trösten, daß der Autor, „der längere Zeit das Theater anfüllt mit seinen Stücken, Zielpunkt aller Geschosse wird“. Ob sie ein Recht dazu hatte, nur darin die Ursache aller Anfeindungen zu sehen, wird sich bei der Beurteilung ihrer Werke ergeben. Zum Teil aber stimmt die Behauptung. Die Stücke der B.-Pf. standen längere Zeit in dem Spielplan der deutschen Bühnen an erster Stelle. „Jede Spielzeit des Jahres von 1830 bis 1860“, schreibt Max Martersteig [2]), „hat ein neues B.-Pf.-Stück gebracht, das allen, aber ohne Ausnahme allen deutschen Bühnen das Repertoirestück der Saison wurde; denn diese Frau war eine Macht, vor deren Ungnade selbst die Hoftheaterintendanten zitterten.“ Allerdings hatten die

Bühnenerfolge.

---

[1]) Z. u. M. I. 118.

[2]) Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Leipzig 1904. S. 406.

Theaterdirektoren vollen Grund, mit ihrer Dramenfabrikantin zufrieden zu sein. „Talente, wie Frau B.Pf., die zahlreiche Stoffe in wohl anmutende theatralische Form bringen, sind den Theatern unerläßlich. Die Theater brauchen alltägliche Nahrungsmittel, und jede Zeit hat ihre Bühnenschriftsteller solcher Art gehabt", meint der Theaterkenner Laube[3]). Die Menge will eben nicht bloß Meisterwerke sehen, sondern sich gehen lassen und aus Neugier und bloßer Schaulust sich die Zeit vertreiben. Der praktische Bühnenleiter muß daher mit diesem Bedürfnis des Publikums nach bloßer Unterhaltungsware rechnen.

Aufnahme ihrer Stücke am Burgtheater.

In einem ihrer Briefe an Emil Devrient aus dem Jahre 1848 charakterisiert die B.-Pf. selbst am besten die unerschütterliche Stellung, die sie in der Gunst der Theaterleiter genoß, wenn sie angesichts der Angriffe der Kritik mit einem fast an Übermut grenzenden Stolz ausruft: „Mein Gott, es hilft den Herren ja doch nichts — aber rein gar nichts! Sie machen mich nur immer noch populärer: — Die Burg gibt nicht allein jede Woche dreimal: ‚Dorf und Stadt' — sondern Ende dieses Monats ‚Eine Familie', und Ende Februar: ‚Ein Billet'! — Was kümmern sich die Bühnenleiter um die Meisterwerke, die sich beim Lesen erst Geltung schaffen können — sie wollen Geld in ihre Kassen, und das Publikum will für sein Geld im Theater schon Unterhaltung — und solange nicht jemand kommt, der bessere Kassenstücke macht als ich — schimpfen diese Herren wohl —; die Intendanzen sagen: ‚Von Euren Journalen haben wir nichts, wohl aber von den geschimpften Stücken der Birch! —'[4])." Das vornehme Burgtheater verschloß sich auch den anderen Stücken der B.-Pf. nicht. Wenigstens schreibt der von Laube, dem Leiter der Burg, so schmählich zurückgesetzte Hebbel am 12. April 1856 aus Wien an Friedrich von Uechtritz[5]): „Meine Frau ist in einem neuen Stück beschäftigt, natürlich einem B.Pf. schen, denn nur

Laubes Vorliebe für sie.

[3]) Theaterkritiken ed. Weilen II, 381.
[4]) s. Houben. Em. Devr. Nr. 152, S. 333.
[5]) Hebbel ed. Werner V, 301.

diese Dichterin findet Gnade vor den Augen des Bruchteils vom Jungen Deutschland, welches hier die ‚verrotteten' Theaterzustände reformiert und das ‚Bessere' zur Geltung bringt." Laube selbst teilt am 4. Dezember 1849 seinem Freunde Wehl mit, daß er „dem großen Talente der B.-Pf. soviel als möglich Genugtuung verschaffen" wolle und deswegen ihre besseren Stücke im Auge behalte [6]).

Aufnahme ihrer Stücke am Berl. kgl. Hoftheater unter Küstner.

Auch das Berliner Hoftheater öffnete den Stücken der B.-Pf. seine Pforte. Lange hatte es sich zwar, wie Rudolf von Gottschall [7]) berichtet, gegen ihre naturwüchsigen Stücke gesträubt. „Man hielt sie nicht für courfähig und fürchtete, die klassische Stätte durch sie zu entweihen. Sie besiegte jedoch alle Zweifel in einer so glänzenden Weise, daß sie bald als Souveränin gebot, wo man der Bittenden den Zutritt verweigert hatte." Besonders unter der Theaterleitung Theodor von Küstners wurden ihre Stücke allen anderen vorgezogen. Gutzkows Ärger darüber bricht häufig in seinen Briefen an Wehl hervor; so schreibt er seinem Freunde 1844: „Für Herrn von Küstner ist die ganze dramatische Produktion, scheint es, unnütz, seit er die B.-Pf. hat, dies Weib, das früher nur auf der Königstadt hausen durfte [8])." Von allen Seiten wurde Küstner mit Vorwürfen überhäuft, daß er mit den Stücken der B.-Pf. den Spielplan des Berliner Theaters überschwemme. Küstner, der allerdings, was künstlerisches Verständnis anlangt, ein Barbar gewesen zu sein scheint, wie auch sein Verhalten gegen Richard Wagner zeigt, hält es daher für notwendig, in seinem Buche „34 Jahre meiner Theaterleitung" [9]) ausführlich auseinander zu setzen, ob und warum er die Stücke der B.-Pf. bevorzugt habe.

Während der neun Jahre seiner Berliner Hoftheaterleitung will er 13 abendfüllende Stücke und 2 Einakter von der B.-Pf. gegeben haben. Seine Rechnung ist aber nicht genau; denn die Zahl der mehraktigen Stücke, die er anführt, beträgt vierzehn. Es sind: Elisabeth, Mutter

[6]) Feodor Wehl. Das Junge Deutschland. Hamburg 1886, S. 161 ff.

[7]) Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts. Breslau 1902, IV, 616.

[8]) Wehl, D. J. Dtschl. S. 178.

[9]) S. 275—78.

und Sohn. Thomas Thyrnau. Marquise von Villette. Anna von Östreich. Eine Familie. Ein Billet. Dorf und Stadt. Mazarin, der Pfarrherr. Im Walde. Das Forsthaus. Magdala. Francis Johnston und die beiden Einakter: Ein Mann hilft dem andern und Alles für andere. Es kommen also, meint Küstner, auf das Jahr noch nicht zwei Stücke, die, je nach dem Erfolge beim Publikum, mehr oder weniger wiederholt wurden. Er vergißt dabei aber, daß die B.-Pf. ja durchschnittlich nicht mehr als zwei neue Stücke im Jahr schrieb. Küstner sucht schließlich sein Verfahren noch dadurch zu rechtfertigen, daß Berlin nicht mit der Aufführung der B.-Pf.schen Stücke voranging, sondern daß das Wiener Burgtheater oder die Theater von Dresden, Hannover und Hamburg ihre Stücke früher brachten und daß sämtliche andere deutsche Bühnen ihre Stücke aufführten. Endlich führt Küstner noch die Stücke der B.-Pf. an, die während seiner Leitung an den Theatern von Leipzig, Darmstadt, München und Berlin aufgeführt wurden. Es sind 23, und zwar außer den vorhin angeführten 16 Stücken noch 7 weitere Dramen: Pfeffer-Rösel. Der Glöckner von Notre-Dame. Die Günstlinge. Schloß Greiffenstein. Rubens in Madrid, Scheiben-Toni, Die Engländer in Paris.

Ein Beweis für die Anziehungskraft der B.-Pf.'schen Stücke ist die Tatsache, daß Küstner an Frau B.-Pf. die größte Summe an Tantieme auszahlte, wenn auch andere wie Gutzkow und Laube 1000 bis 1200 Taler für ein Stück bezogen. Mit geheimem Stolz berichtet daher die B.-Pf. am 19. Dezember 1847 Emil Devrient, wie geknickt Küstner war, wenn er eine ihrer stets gut besuchten Vorstellungen einmal vom Spielplan absetzen mußte. „Nun können Sie sich Küstners Ärger denken — am Mittwoch waren (trotz der Weihnachtsausstellungen) wieder alle Billets zu „Dorf und Stadt" fort — und es mußte geändert werden — der Arme [10]) !" — Welche Anziehungskraft und demzufolge welchen Geldgewinn man sich von einem Stücke der B.-Pf. versprach, beweist die Tatsache, daß nach der Erstaufführung von „Nacht und Morgen" am 28. März 1842 in Zürich das Souffleurbuch entwendet wurde. Jedoch hatte der Dieb keinen Vorteil davon; denn die B.-Pf. teilte sofort in der Leipziger allgemeinen Theaterchronik [11]) mit, daß sie nur Druckmanuskripte verwende und diese rechtmäßigerweise nur von ihr bezogen werden könnten.

---

[10]) s. Houben. Em. Devr. Nr. 146, S. 328.
[11]) s. Müller S. 96.

Aufnahme ihrer Stücke am Dresdener Hoftheater unter Lüttichau und Gutzkow.

Mit demselben Eifer wie der Leiter des Berliner Schauspielhauses führte Karl von Lüttichau, der Intendant des Dresdener Hoftheaters, die Stücke der B.-Pf. auf, und zwar in 30 Jahren mehr denn 30 Stücke [12]). Selbst ihr geschworener Gegner Gutzkow ließ während seiner kurzen Dramaturgentätigkeit am Hoftheater zu Dresden (1846) B.-Pf. s Drama „Eine Familie“ (1846) unter den neuen Stücken aufführen [13]).

Am Düsseldorfer Theater unter Immermann und im Ausland.

Charakteristisch für die Verbreitung der B.-Pf. schen Stücke ist die Tatsache, daß sogar Immermann, der bei seiner Leitung der Düsseldorfer Musterbühne durchaus vom künstlerischen Gesichtspunkte ausging, auch ein Schauerdrama wie den B.-Pf. schen „Hinko“ in den Bühnenspielplan mit einfügen mußte, um dem gewöhnlichen Theatergeschmack Rechnung zu tragen [14]). Auch im Ausland waren die Stücke der B.-Pf. bekannt. Die Blätter für literarische Unterhaltung [15]) berichten, daß im Kgl. Theater in Stockholm 1858/59 von deutschen Stücken neben den „Räubern“ und Laubes „Graf Essex“ „Die Grille“, „Fräulein Höckerchen“, „Nacht und Morgen“ von der B.-Pf. gegeben wurden.

Angesichts der Tatsache, daß trotz aller Angriffe Frau B.-Pf. während mehr als drei Jahrzehnten den deutschen Bühnenspielplan mit ihren Stücken beherrschte, verlohnt es sich wohl, eine genaue Untersuchung über ihre Werke anzustellen. Es gilt dabei, auf die Mängel in ihren Dramen hinzuweisen, welche die vom künstlerischen Standpunkte ausgehende Kritik abstießen, und zugleich den Eigenschaften nachzuspüren, durch die die Stücke der B.-Pf. die große Masse entzückten. Denn „ein Grund des Reizes ist“ nach Laube [16]) „doch immer vorhanden bei solcher Popularität, und den muß man eingestehen, wenn man auch sonst tadelt“.

---

[12]) s. Houben. Em. Devr. S. 103.
[13]) Gutzkow a. W. ed. Houben XI, 343.
[14]) s. Devrient. Gesch. d. dtsch. Schauspielkunst IV, 268.
[15]) 1859, II, Nr. 49, S. 906.
[16]) a. W. ed. Houben IX, 259.

II. Kapitel.

Geschickte Anpassung an den Zeitgeschmack.

Anpassung an den Geschmack des Publikums.

Frau B.-Pf. verdankte den Ruhm, von 1830 bis 60 die Beherrscherin der deutschen Bühnen zu sein, zu einem großen Teil ihrer geschickten Anpassungsfähigkeit an den Zeitgeschmack. Gutzkow [1]) nennt diese Jahrzehnte bitter „das kupferne Zeitalter“ und seufzt:

„Traurige Dichterzeit! das Publikum kennt die Talente
In dem Falle nur an, daß sie ihm dienende sind.“

Frau B.-Pf. verstand, ihre Zeit zu würdigen, und so paßte sie halb instinktiv, halb in kühler Berechnung ihre dramatische Tätigkeit genau den Wünschen des Publikums an. Schon als Theaterleiterin in Zürich war sie ausnahmslos den Forderungen der „Theaterfreunde“ nachgekommen, die die Wiederaufführung oder Absetzung eines Stückes vom Spielplan verlangten, selbst wenn sie baten, Raupachs „Königstochter als Bettlerin“ an die Stelle von Schillers „Braut von Messina“ zu setzen. Mit ihrer eigenen dramatischen Tätigkeit hielt sie es genau so. So bezeigte z. B. das Züricher Publikum eine auffallende Unlust für das sog. „feinere Lustspiel“, wie Scribe und auf deutschem Boden Bauernfeld es gepflegt hatten. Demzufolge verfaßte die B.-Pf. während ihres 7jährigen Aufenthaltes in Zürich kein einziges Lustspiel dieser Art. Und während sie so die Wünsche des Publikums zur Richtschnur ihres Schaffens nahm, gewann sie sehr oft die bedenkliche Lehre, „daß heutzutage das Oberflächliche, Extravagante und Müheloseste entschieden dem Geschmack des Allgemeinen in dramatischer Literatur besser zusagt — als das Ernste, Bessere“. In dieser

[1]) ges. W. ed. Gutzkow. Frankfurt a. M. 1845, I, 328.

gewiß nicht trügerischen Voraussetzung schrieb sie dann Effektstücke, wie „Steffen Langer“, wie sie Emil Devrient unumwunden eingesteht [2]).

Nachbildung des franz. Dramen-Typus.

Mit diesem absichtsvollen Anpassen verbindet die B.-Pf. ein instinktives Anlehnen an den Zeitgeschmack. Ihre Stücke zeigen durchweg den Charakter der französischen Dramen, die die Bühne ihrer Zeit überschwemmten. Vor allen Dingen war Scribe der Modeliebling [3]). Neben Scribe traten dann die französischen Romantiker Victor Hugo und der ältere Alexandre Dumas. Wenn sich nun auch die B.-Pf. in gewissen Punkten, so in der deutschen Ehrbarkeit und Moral ihrer Stücke, scharf von den Franzosen unterschied, so weisen im grossen ganzen ihre Schöpfungen doch durchaus den französischen Dramentypus auf, der damals so große Erfolge erntete. „Der Charakter der germanischen Literatur ist sittliche Autonomie, Herleitung der Schuld und des Schicksals aus dem Innern der Menschen“, sagt Julian Schmidt in seiner Geschichte der deutschen Literatur. Die B.-Pf. spinnt aber den Konflikt ihrer dramatischen Handlung nicht aus dem Willen und der Selbstverantwortung der Charaktere, sondern wie der Franzose aus der Verwicklung und Entwicklung der Umstände und Verhältnisse. Die äußere Handlung, das bloße Geschehen, das Ränkespiel der verschiedenen Parteien ist ihr wichtiger als die innere Handlung, der Charakter und sein Anteil an den Ereignissen. Neben dieser Haupteigentümlichkeit weisen ihre Stücke noch rühmlichere Eigenschaften des französischen Dramentypus auf: glänzenden Aufbau der äußeren Handlung, kecke Lebhaftigkeit der „pointenreichen“ Sprache. Von den französischen Melodramen, die mit den „Galeerensklaven“ (1823) ihren höchsten Triumph ernteten, übernahm sie schließlich die kluge Berechnung, durch begleitende Musik die Wirkung der aufregenden Vorgänge noch zu verstärken.

---

[2]) s. Houben. Em. Devr. Nr. 35, S. 206.

[3]) Scribe brachte es auf den deutschen Theatern von 1811—41 auf 116 Stücke mit 129 Wiederholungen, s. Müller S. 103.

Anpassung an die in ihrer Zeit beliebten Kunstgattungen.

Entsprach somit schon ihr Dramentypus dem Geschmack des Publikums, so kam sie seinen Wünschen noch mehr in der Wahl der Kunstgattungen entgegen. Mehr als je galt in ihrer Zeit für die deutsche Bühne das Wort, das Goethe ein Hoffräulein im „Triumph der Empfindsamkeit“ sagen läßt: „Auf dem deutschen Theater geht alles an.“ Die verschiedensten Gattungen lösten in rascher Folge einander ab. Den für Liebe und Ehre begeisterten Helden romantischer Stücke standen noch immer die geharnischten, schwerterrasselnden Nachfahren des Götz von Berlichingen zur Seite. Würdevoller traten die historischen Dramen, unter ihnen als besonderer Liebling das vaterländische Drama, auf. Neben den vaterländischen Helden wurden in den sog. Künstlerdramen Dichter und Schauspieler, Maler und Bildhauer, Entdecker und Erfinder in bunter Reihe verherrlicht. Unterdes blühte noch immer wie zur Zeit Ifflands und Kotzebues das bürgerliche Familienstück. Mitte der 40er Jahre gesellte ihnen der vordringende Realismus die Volksstücke zu, und die Dialektstücke bemächtigten sich schließlich des durch die Bauerngeschichten eines Immermann und Auerbach neu erschlossenen dörflichen Milieus.

Im Lustspiel hatten sich neben dem Familienlustspiel das historische und politische Lustspiel, die Lokalposse, und, nach dem französischen Vorbild, die sog. Bluetten ein weites Feld erobert. Allen diesen Gattungen entnahm nun die B.-Pf. die Stoffe zu ihren Stücken.

Das romantische Drama.

Gleich zu Beginn ihrer Laufbahn als Bühnenschriftstellerin segelte sie im romantischen Fahrwasser. Wie beliebt die Stücke romantischen Gepräges damals waren, geht daraus hervor, daß von allen Stücken Kleists allein das romantische „Käthchen von Heilbronn“, allerdings noch in Holbeins Verbrämung, stets volle Häuser machte. In den Balladen und Dramen des Poetenvereins, dem Laube im Frühjahr 1829 in Breslau angehörte, herrschten romantische Stoffe und Stimmungen vor. Laubes „Bernsteinhexe“ (1846), Friedrich Halms Erstlingswerk „Griseldis“ (1834) und sein „Sohn der Wildnis“ tragen romantisches Gepräge. Raupach

bearbeitete romantische Stoffe wie „Robert, den Teufel". Immermann schrieb 1837 als letztes Ergebnis seiner romantischen Richtung das Trauerspiel „Die Opfer des Schweigens", und selbst Platen war im „Hochzeitsgast", in „Treue um Treue" und anderen Dramen keineswegs frei von romantischem Einfluß. In dem Züricher Spielplan der B.-Pf. findet sich eine große Zahl romantischer Stücke. Sie gab zum Entzücken des Züricher Publikums das große romantische Schauspiel „Der Löwe von Kurdistan" von Josef von Auffenberg. Sie führte den „Belisar" und das große romantische Schauspiel „Die Krone von Cypern" des bayrischen Ministers Eduard von Schenk auf, der sich bestrebte, dem historischen Genre romantische Motive zuzuführen. Ihm stand in den romantischen Neigungen der von den Spaniern entlehnende Freiherr von Zedlitz nahe, dessen Drama „Herr und Sklave" sie spielen ließ [4]). Erwähnt sei hier von den vielen romantischen Stücken, die die B.-Pf. aufführte und zu denen auch Victor Hugos „Angelo, der Tyrann von Padua" und „Ruy Blas" gehörten, nur noch das romantische Schauspiel „Bruder Kain" oder „Die tote Mutter" von Heinrich Smith, das „auf beinahe allen deutschen Bühnen damals mit ungeteiltem Beifall gespielt wurde". Der Titel schon gibt einen Begriff von der Art des Inhalts, durch den dieses romantische Stück die Zuschauer erfreute. Wenn nämlich die Begründer der Romantik mit Recht den seichten Rationalismus als „eine plebejische Weltanschauung" bekämpft hatten, so fehlte den meisten ihrer Nachfolger jedes Vermögen, an die Stelle der platten Aufklärung eine höhere Geistigkeit zu setzen. Romantisch sein hieß bis ins 4. Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts hinein die Vorliebe für alles Absonderliche und Abenteuerliche, für alles Gruselige und Geheimnisvolle. Der sagenhafte Spuck der Vorzeit erregte ehrfürchtiges Schauern. Auf diesem Gebiet arbeitete die B.-Pf. mit ihrem Erstlingsstück „Herma oder Die Söhne der Rache" (1828), einem „romantischen Gemälde der Vorzeit", in dem eine Druide seltsamen

[4]) Müller S. 76 f.

Zauberspuck treibt und die 5 Leuenritter auf ihrer zerstörten Burg sehnsüchtig auf den Tag der Rache warten. Schon in diesem Stück finden wir die nahe Berührung der romantischen Stücke mit dem Ritterdrama. Keines der romantischen Stücke der B.-Pf. verleugnet diese Verwandtschaft. Alle Motive des Ritterdramas finden sich in ihnen wieder, so die furchtbare Feme[5]), die schaurigen Eidschwüre auf das blanke Schwert[6]) und die wilden Racheflüche[7]), die unterirdischen Kerker und Gewölbe[8]) und die wüsten Herbergen[9]), die schrecklichen Taten bei Unwetter und Sturm[10]), die falschen Freunde[11]), die Liebe zwischen Angehörigen feindlicher Geschlechter[12]) usw. So konnte Laube[13]) mit Recht behaupten, daß „ihre romantischen Stücke wie Pfeffer-Rösel, Samtschuh und Hinko aus den Ritterstücken der 20er Jahre wie die Kreuzfahrer, Clara von Hoheneichen" hervorwuchsen. Noch stärker lehnte sich das romantische Drama an das Ritterdrama an, als im 2. Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts die lange Reihe der Rittergestalten Walter Scotts in Deutschland ihren Einzug hielt. Da war des Schwärmens für schöne Edeldamen auf milchweißen Zeltern, für tapfere Ritter in prunkenden Rüstungen, für den Glanz fürstlicher Hoflager und für Tjost und Lanzenbrechen kein Ende mehr. Diese ganze romantische Herrlichkeit findet sich in den B.-Pf. schen romantischen Schauspielen „Schloß Greiffenstein" (1828), „Maria di Gonsalvo" (1829), „Das Mädchen und der Page" (1830), in „Waldemars Traum" (1831), einem romantischen Stoff, den schon Fouqué in „Waldemar, der Pilger" behandelt hatte und Putlitz in seinem Drama „Waldemar" noch 1862 benutzte, und schließlich in „Die Ritter von Malta" (1836)

Das Ritterdrama.

---

[5]) Pfeffer-Rösel. V. 6.
[6]) Herma IV, 4.
[7]) Maria di Gonsalvo IV, 9.
[8]) Glöckner v. N. D. IV, 1.
[9]) Hinko III, 5.
[10]) Herma III, 10.
[11]) Pfeffer-Rösel: Nollingen.
[12]) „Herma" und der schwarze Ritter.
[13]) a. W. ed. Houben VIII, 30.

wieder. Und wenn daneben das romantische Drama ihrer Zeit das altdeutsche Städteleben im Glanz einer friedvollen Glückseligkeit wieder auf die Bühne brachte, so ahmte die B.-Pf. diese Richtung im „Pfeffer-Rösel oder die Frankfurter Messe im Jahre 1297“ (1829), das Müller [14]) ein veräußerlichtes Käthchen von Heilbronn mit Feme und Kaiserprunk nennt, und im „Hinko“ (1834) nach. Von den romantischen Stücken der B.-Pf. wären außer den zuletzt erwähnten noch „Der Glöckner von Notre-Dame“ (1830), „Die Taube von Cerdrons“ (1833) und „Die Rose von Avignon“ (1850) anzuführen. Auch das in ihre dramatischen Werke nicht aufgenommene Stück „Der Gefangene auf Munkolm“ gehört hierher.

Das historische Drama.

Die Unfähigkeit, echt dramatischen Stoff selbständig zu erfinden, weckte in den Dichtern jener Zeit eine wachsende Vorliebe für das historische Drama. Allerdings schienen die meisten geschichtlichen Dramen nur verfaßt zu sein, um „ihrer Autoren historische Studien zu dokumentieren“, spottet Holtei. Die Dichter konnten die Fülle des Stoffes meist nicht bewältigen; sie reihten eine schildernde Szene an die andere, sie gaben eine dialogisierte Chronik statt eines lebendigen Dramas. Immerhin aber war in all den historischen Dramen, die damals wie Pilze aus dem Boden schossen, das Streben nach einem würdigen, gehaltvollen Stoff unverkennbar. Auf dem Gebiet des ernsteren Geschichtsdramas betätigte sich die B.-Pf. mit dem historischen fünfaktigen Schauspiel „Peter von Szápár“ (1831), in dem sie den Kampf der ungarischen Großen gegen den Halbmond 1686 behandelt, und in dem historischen fünfaktigen Originaldrama „Elisabeth von England“ (1841), das sich um die Jugendliebe der Königin zu dem Graf Courtney dreht. Die Dramen aus der englischen Geschichte waren damals sehr beliebt. Laube brachte Elisabeth in ihrer letzten Liebe im „Essex“ (1856) auf die Bühne, Julius Leopold Klein erschien mit seinem Trauerspiel „Strafford“ (1862), Eduard von Schenk schrieb

Dramen aus der englischen Geschichte.

[14]) S. 93.

„Henriette von England“, Rudolf von Gottschall „Marie Douglas“ (1852) und „Katharina Howard“ (1868). Gern brachte man auch die englische Revolutionszeit auf die Bühne, allerdings meistenteils, um die freiheitlichen Bestrebungen der eigenen Zeit in das historische Gewand einkleiden zu können. Völlig frei von jeder Tendenz dieser Art wagt sich die B.-Pf. in die Zeit der englischen Revolution in dem Schauspiel „Die Lady von Worsley-Hall“ (1855), in dem Karl Stuart II. und seine getreuen Anhänger die Helden sind. Derselbe Stuart tritt auch in „Ein Billet“ (1847) auf. Ebenso erscheint er in einem Stücke des zur Zeit der B.-Pf. sehr beliebten Johann Baptiste von Zahlhaas: „Ein Tag Karl Stuart II.“. Zu den vielen Cromwell-Dramen ihrer Zeit hat die B.-Pf. jedoch keinen Beitrag geliefert. Dagegen tritt sie in die Reihe derer, die die Helden der Reformationszeit, die Kämpfer gegen Gewissenszwang und geistige Bevormundung, auf die Bühne brachten. „Luther“ wurde von Hans Köster (1847) dramatisiert, „Ulrich von Hutten“ lebte bei R. von Gottschall (1843), bei Hans Köster (1846), bei Karl Nissel (1861) wieder auf. Max Ring behandelte in seinem Trauerspiel „Die Genfer“ (1850) den Gegensatz von Calvin und Servet, während die B.-Pf. (1837) ihr fünfaktiges historisches Trauerspiel „Ulrich Zwinglis Tod“ schuf. Von den bisher genannten Geschichtsdramen der B.-Pf. kann man eigentlich nur „Ulrich Zwinglis Tod“, „Peter von Szápár“ und „Elisabeth von England“ als ernstere historische Dramen bezeichnen. Die anderen sind durchweg historische Intrigenstücke nach dem Muster Scribes, Delavignes und anderer französischer Autoren. Diese Intrigenstücke wollen durch eine aufregende Handlung wirken und scheuen daher nicht davor zurück, großen geschichtlichen Charakteren ein verschlagenes Ränkespiel zuzumuten. Fast immer handelte es sich in ihnen um eine Liebesintrige, wofür Scribe im „Glas Wasser“ ein viel bewundertes Vorbild gegeben hatte. Wie aus der englischen, so wählte man auch Gestalten aus der französischen Geschichte zu Helden dieser Stücke. Berger und Julius Leopold Klein (1841) schrieben eine „Maria von

Dramen aus der Reformationsgeschichte.

Historische Intrigenstücke.

Dramen aus der franz. Geschichte.

Medici", Klein außerdem noch „Luines" (1842). Der eifrige Zahlhaas erschien mit „Luwig XIV. und sein Hof", Auffenberg verfaßte „Ludwig XI. in Peronne". Die verschiedenen Ludwige mit ihren galanten Abenteuern waren natürlich für diese historischen Intrigenstücke besonders geeignet. So ist bei der B.-Pf. Ludwig XIII. der Hauptheld in „Anna von Oestreich" (1845), deren Liebe zum Herzog von Buckingham den Stoff des Stückes bildet. Ludwig XIV. erscheint als jugendlicher König in dem vieraktigen historischen Originalschauspiel „Mazarin" (1849). Schon im vollen Glanze seiner Macht tritt er als „Roi de soleil" in der „Marquise von Villette" (1844) auf. Neben ihm erscheint in diesem Stücke der aus Scribes „Glas Wasser" bekannte Lord Bolingbroke, und vorsichtig mengt sich die Hand der Maintenon in die Liebesintrige. Ludwig XV. tritt in dem Originalintrigenstück „Ein Ring" (1851) auf, in dem auch Richelieu, dem Klein ein eigenes Drama „Richelieu" widmete, eine große Rolle spielt. Wie bei den englischen Stoffen ging die B.-Pf. den Helden der französischen Revolutionsgeschichte, die ihre Zeit so eifrig auf die Bühne brachte [15]), scheu aus dem Wege. Zu den historischen Intrigenstücken gehört ferner „Katharina II. und ihr Hof" (1863), wo neben Katharina Potemkin eine Hauptrolle spielt. Die mächtige Katharina feierten auch Putlitz in „Um die Krone" (1865) und Albert Lindner in „Katharina II." (1868). Ebenso wie die große russische Kaiserin verherrlichte die B.-Pf. die österreichische Herrscherin Maria Theresia und ihren Staatskanzler Kaunitz in „Thomas Thyrnau" (1844).

Dramen aus der russ. und österr. Geschichte.

Weniger eifrig als den Stoffen aus der ausländischen Geschichte wandte sie sich dagegen dem vaterländischen Drama zu, obwohl es zu ihrer Zeit sehr eifrig angebaut wurde. Die romantische Teilnahme für das Mittelalter führte auch im historisch vaterländischen Drama zu einer besonderen Vorliebe für geschichtliche Stoffe aus dem Mittelalter. Rau-

Das vaterländische Drama.

[15]) vgl. Hans Hirschstein. Die französische Revolution im deutschen Drama und Epos nach 1815. Stuttgart 1912. Bresl. Beiträge z. Literaturgesch. Bd. 31.

pach schachtelte mit kühnem Griff Raumers Geschichte der Hohenstauffen in seine 24 Hohenstauffendramen ein (1836), die die Zeitungen zwar als „dramatische Geschichtslektion" verspotteten, das Publikum aber, das darin eine nationale Unternehmung sah, mit großer Freude aufnahm [16]). Grabbe schuf seine wertvolleren Hohenstauffendramen „Kaiser Friedrich Barbarossa" (1829) und „Kaiser Heinrich VI." (1830). Albert Lindner erschien noch 1867 mit „Stauff und Welf" auf dem Plan. Von mittelalterlichen Helden teilte die B.-Pf. nur Adolf von Nassau in „Pfeffer-Rösel" eine Hauptrolle zu. Aus der brandenburgischen Geschichte bearbeitete sie das Auftreten des falschen (bei der B.-Pf. allerdings echten) Waldemar in dem historisch-romantischen Schauspiel „Waldemars Traum".

Künstlerdramen.

Wie das Drama ihrer Zeit die vaterländischen Helden zu größerer Wirkung auf die Bühne brachte, so hatte es sich auch der Helden auf geistigem Gebiete, der wissenschaftlichen und künstlerischen Berühmtheiten, bemächtigt. Nach Goethes „Tasso" hatte der Däne Adam Gottlieb Oehlenschläger mit seinem „Correggio" (1816) den Reigen jener Künstlerdramen eröffnet, die nun Jahrzehnte hindurch, an der Hand der Kunst- und Literaturgeschichte, vom Theater aus dem Publikum das Wesen des Genies nahe brachten. Oehlenschlägers Nachahmer wählten die Künstler zu Helden ihrer Stücke, weil der berühmte Name ein Lockmittel für das neugierige Publikum war und das Trauerspiel des Künstlers, der von der harten Welt unverstanden zugrunde geht, stets auf Tränen der Rührung zählen konnte. Johann Ludwig Deinhardstein bahnte als einer der ersten auf deutschem Gebiete den Künstlerdramen den Weg mit seinem „Hans Sachs" (1829), nachdem Georg Dörings „Cervantes" (1819) und Immermanns Jugenddrama „Petrarca" (1822) unbeachtet geblieben waren. In „Fürst und Dichter" wurde von Deinhardstein Goethes Kampf am Weimarer Hof gegen ein Ränkespiel, das seine Stellung untergraben will, dramatisch darge-

[16]) s. Devrient. Gesch. d. dtsch. Schauspielkunst V, 152 ff.

stellt. In „Die rote Schleife“ führte er Voltaire, in „Boccaccio“ Boccaccio vor. Deinhardsteins Künstlerdramen machten Schule. Gutzkow brachte im „Urbild des Tartuffe“ (1847) Molière, im „Königsleutenant“ (1855) den jungen Goethe, in „Lorbeer und Myrthe“ (1856) Corneille, Laube in den „Karlsschülern“ (1846) den jungen Schiller auf die Bühne und stellte 1847 auch „Gottsched und Gellert“ einander gegenüber. Shakespeare, den Tieck in der Novelle „Ein Dichterleben“ (1826) verherrlicht hatte, wurde von Holtei in „Shakespeare in der Heimat oder die Wege des Genies“ (1835) gefeiert; Karl Kösting schrieb „Shakespeare, ein Winternachtstraum“ (1864), Albert Lindner „William Shakespeare“ (1864). Lindner verfaßte auch einen „Dante Alighieri“ (1855), Raupach schrieb „Tassos Tod“, und der Freiherr von Zedlitz schilderte in dem Schauspiel „Kerker und Krone“ (1834) Tassos letzte Lebenstage. R. v. Gottschall verfaßte „Lord Byron in Italien“ (1847), Feodor Wehl „Hölderlins Liebe“ (1850), Friedrich Halm „Camoens“ (1837), dessen Schicksal Tieck schon 1831 in der Novelle „Der Tod des Dichters“ geschildert hatte. Julius Leop. Klein schrieb „Voltaire“ (1862), Salomon Mosenthal „Ein deutsches Dichterleben“, in dem Bürger und Molly die Helden sind. Dieser großen Reihe schloß sich nun die B.-Pf. bezeichnenderweise mit einer Verherrlichung des Dichters an, in dessen Bahnen sie in so mancher Beziehung wandelte. Sie schrieb 1858 das Zeitbild „Iffland“. Hier konnte sie zugleich neben dem Dichter auch den Schauspieler feiern und bekannte Bühnenkünstler, wie die Mannheimer Schauspieler Beck und Beil, die Mitglieder des Berliner Nationaltheaters wie die Bethmann und Böheim, die Schauspieler Unzelmann, Beschort usw. auf die Bühne bringen, ganz wie Gutzkow in „Zopf und Schwert“ (1844) den Schauspieler Eckhof, Mosenthal in „Die deutschen Komödianten“ (1863) die Neuberin, Deinhardstein „Garrick in Bristol“ (1834) dramatisch verwertet hatten.

Den Dichtern und Schauspielern folgten die Maler und Bildhauer auf die Bühne. Selbst Hebbel schrieb einen

„Michel Angelo“ (1835), Schenk verfaßte „Albrecht Dürer in Venedig“, Kind schrieb „van Dyks Landleben“, Töpfer „Canovas Jugendliebe“. Die B.-Pf. wartete 1836 mit „Rubens in Madrid“ auf.

Ebenso beliebt wie die Maler waren auf der Bühne die Erfinder und Entdecker. „Columbus“ fand in Karl Kösting (1863) und Karl Werder (1858) seine Bearbeiter, „Berthold Schwarz“ fiel Alexander Rost zum Opfer (1867/68), Töpfer schrieb „Böttcher, der Goldmacher“. Brachvogel wählte den Techniker „Mon de Caus“ (1859), und in die große Zahl der Dramen, die anläßlich der Gutenbergfeier in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts geschaffen wurden, reihte sich 1834 die B.-Pf., mit ihrem Originalschauspiel „Johannes Gutenberg“ ein.

Das bürgerliche Familienstück.

Was außer den bisher erwähnten Stoffen noch auf der Bühne ihrer Zeit Eingang fand, war aus den Kreisen des bürgerlichen Lebens entnommen. Das rührsame Familienstück eines Iffland und Kotzebue wurde noch immer, und zwar hauptsächlich von Frauen, gepflegt. Hierher gehören die Schauspielerin Frau von Weissenthurn mit ihren sentimentalen streng moralischen Stücken und die weit höher stehende, fein empfindende Prinzessin Amalia von Sachsen, die ohne die schwülstige Sentimentalität ihrer Zeit gern den Gegensatz der ränkevollen Menschen von Welt und der schlichten Menschen von Herz auf die Bühne brachte. Zu den bürgerlichen Familienstücken lieferte die B.-Pf. ihren Beitrag mit „Ferdinand Avelli“ (1830), „Trudchen“ (1831), „Der Scheibentoni“ (1834), „Der beste Arzt“ (1838), „Nacht und Morgen“ (1842), „Simon“, „Mutter und Sohn“, „Großvater und Enkelkind“ (1843), „Mutter und Tochter“ (1844), „Eine Familie“ (1846), „Der Pfarrherr“ (1848), „Das Forsthaus“ (1850), „Magdala“ (1851), „Eine Frau aus der City“, „Ein alter Musikant“ (1852), „Die Waise aus Lowood“, „Rose und Röschen“ (1853), „Edith“ (1855), „Eine Tochter des Südens“, „Eine Sylvesternacht“ (1862), „Königin Bell“ (1863), „Die Frau in Weiß“ (1866) und „Das Testament eines Sonderlings“ (1867).

Der wachsende Realismus war in dieser Zeit jedoch auch über die Enge des häuslichen Lebens hinausgedrungen und hatte sich im Volksstück des Lebens der unteren Schichten, der Handwerker und des Kleinbürgertums, bemächtigt. In ihrem Originalvolksstück „Der Leyermann und sein Pflegekind“ (1859) machte Frau B.-Pf. wie Julius von Voß in seinem „Strahlower Fischzug“ den Versuch, vom bürgerlichen Drama zum Volksstück überzugehen. Während aber Voß in der Zustandsschilderung stecken blieb und, trotz kecker Satire, undramatisch wirkte, gab die B.-Pf. in jeder Szene dramatisches Leben. „In ihrer Verbindung von realistischer Sittenschilderung und sentimentaler Rührung“ erscheint die B.-Pf. hier nach Eloesser [17]) „als die Vorgängerin des späteren Volksstückspezialisten Adolf L'Arronge“. **Das Volksstück.**

Noch eifriger als dem Volksstück hatte sich Frau B.-Pf., und zwar als eine der ersten, dem Bauernstück zugewandt. Kaum hatten Immermannn und Auerbach der Roman- und Novellenliteratur ihrer Zeit dörfliches Leben und bäuerliche Schicksale zugeführt, so stürzte die B.-Pf. sich emsig auf dies neue lebensfrische Gebiet. Hermann Marggraff klagt in den Blättern für literarische Unterhaltung [18]), daß das, was noch auf der Bühne gefallen wolle, „dem Genre der sich jetzt fast ungebührlich breit machenden Dorfgeschichte angehören“ müsse. Hier ragt das erfolgreichste Stück der B.-Pf. „Dorf und Stadt“ (1847) hervor, eine Bearbeitung von Auerbachs Dorfnovelle „Die Frau Professorin“. Bäuerliche Gestalten, die im schwäbelnden Modeton sprechen, treten bei der B.-Pf. auch im „Pfarrherrn“ (1848) auf. Die westfälischen Bauern aus Immermanns „Münchhausen“ erscheinen in „Kaiser Karls Schwert“ (1849) auf der Bühne. George Sandsche Bauerngestalten bringt sie in „Im Walde“ (1849) und in der „Grille“ (1856), bayrische Bauern in ihrem Originalschauspiel „Der Goldbauer“ (1860) und Schwarzwälder Bauern in „In der Heimat“ (1865). Von bekannteren **Das Bauernstück.**

[17]) Arthur Eloesser. Das bürgerliche Drama. Berlin 1898. S. 201.
[18]) Bl. f. l. U. Jahrg. 1854, I, Nr. 11, S. 191.

Dichtern ihrer Zeit hatte sich besonders Mosenthal der neuen Richtung zugewandt und mit seinem pathetischen Bauernstück „Deborah" (1848) eines der volkstümlichsten Dramen seiner Zeit geschrieben.

Das Familienlustspiel.

Von den anstrengenden Ritten ins Gebiet des ernsteren Dramas erholte sich die B.-Pf. in ebenso fruchtbarem Lustspielschaffen. Im allgemeinen wandelte das Lustspiel ihrer Zeit auf der Bahn, die Kotzebue mit seinem Familienlustspiel beschritten hatte. Neue Verwicklungen waren innerhalb seiner engen Sphäre nicht mehr zu erfinden, und so beschränkten sich die meisten Familienlustspieldichter darauf, die alten Situationen und Charaktere, so gut es ging, wieder neu herzurichten. Zu den bekannteren Verfassern solcher Familienlustspiele gehörten in der Zeit der B.-Pf. Holbein, Blum, Vogel, Plötz, Wilhelmi, Berger, von Putlitz, Eduard Devrient, Hackländer, Töpfer und schließlich Benedix, der von 1838 an mit seinem „Vetter", „Der alte Magister" usw. große Erfolge errang. In diese Reihe tritt die B.-Pf. mit „Eine deutsche Pariserin" (1836), „Steffen Langer" (1841), „Ein Sonderling und seine Familie" (1848), „Fräulein Höckerchen" (1858) und „Ein Kind des Glücks" (1860).

Das historische Lustspiel.

Wenn das Familienlustspiel wenig über den Kotzebueschen Kreis hinausgriff, so bedeutete das geschichtliche Lustspiel eine Erweiterung des deutschen Lustspielgebietes. Das beste historische Lustspiel lieferte wohl Gutzkow in „Zopf und Schwert" (1844); Freytags „Die Brautfahrt" oder „Kuntz von der Rosen" (1844), Putlitz' „Das Testament des Großen Kurfürsten" (1859), Gottschalls „Der Spion von Rheinsberg" gehören in diese Reihe. Die B.-Pf. verfaßte auf besonderen Wunsch Friedrich Wilhelms IV. mit freier Benutzung einer historischen Anekdote das Zeitgemälde „Wie man Häuser baut" (1851), das die Liebesgeschichte der Jeanne Gasparde behandelt, die Friedrich Wilhelm I. zu einer unliebsamen Heirat zwingen wollte. Auch Gundling, Friedrich Wilhelms I. Freund aus dem Tabakskollegium, spielt darin eine Hauptrolle.

Das politische Lustspiel.

Das politische Lustspiel, zu dem Freytags „Journalisten“ (1854), Gottschalls „Pitt und Fox“ (1854), Putlitz' „Der Salzdirektor“, Bauernfelds „Großjährig“ und Gutzkows „Lenz und Söhne“ (1855) gehören, streifte die B.-Pf. nur ganz vorsichtig und zart in dem komischen Zeitgemälde „Vatersorgen“ (1849).

Die Lokalposse.

Mit einigen Stücken glitt sie dann noch in das Gebiet der Posse über. In ihrer Zeit war besonders eine lokale Farbengebung, eine Art komischer Völkerschau in der Posse beliebt. Den Berliner Bürger brachten Kalisch, Blum, Angely, Holtei, Beckmann u. a. auf die Bühne, den Wiener ließen Karl und Bäuerle als Staberl in den „Staberliaden“, den Frankfurter Malss in den „Hampelmanniaden“ auftreten. Die örtliche Mundart spielte natürlich dabei eine Hauptrolle. Von dieser lokalen Farbengebung findet sich ein Anklang in dem B.-Pf.schen einaktigen Schwank „Alte Liebe rostet nicht“ (1831), in welchem Mad. Wallmann nacheinander als naives schwäbisches Urschele, als unverfrorene Berlinerin und als chicke Wienerin auftritt. Den Berliner Typus vertritt auch der Juwelier Paneke in ihrer Posse „Gasthausabenteuer“ (1848), während sie in der Posse „Die Engländer in Paris“ (1833) die verschiedenen Volkstypen nebeneinander stellt.

Die Bluetten.

Mit dem Einakter „Alte Liebe rostet nicht“ begab sich die B.-Pf. schließlich noch auf das Gebiet der zu ihrer Zeit aus Frankreich übernommenen Bluetten oder Proverbes. Diesen einaktigen Lustspielen liegt ein heiterer Gedanke zugrunde, der sich nicht zu mehreren Akten ausdehnen läßt. Steigentesch, Contessa, Castelli, Moser, Wilhelmi und vor allem Feodor Wehl und Gustav von Putlitz gefielen sich in diesen harmlosen Einaktern. Auch die B.-Pf. schrieb eine ganze Anzahl, und zwar außer „Alte Liebe rostet nicht“ (1831), „Alles für andere“ (1848), „Ein alter Musikant“ (1852), „Der Cassationsrat“ (1864), „Junge Alte“ (1865), „Der Herr Studiosus“ (1866) und „Der Graf von Falkenberg“.

Zeittendenzen in ihren Stücken.

Wie sich die zeitgemäßen Kunstgattungen in den Stücken der B.-Pf. wiederfinden, so klingen auch die Tendenzen ihrer

Zeit in ihren Werken wieder. Allerdings darf man von ihr keine Tendenzdichtung im Sinne des Jungen Deutschlands erwarten. Dazu wurde die Frau doch zu wenig von der politischen und nationalen Bewegung im Innersten berührt. Bezeichnend dafür ist der Umstand, daß in der Zeit, in der Preußens politische Ehre bedroht war, die Sorge um die Zukunft ihres Kindes fast völlig jedes andere Gefühl in ihr überwog. Am 16. November 1850 schreibt sie von Berlin aus an Wehl:[19]) „Wohl denen, die wie Sie nur für sich selbst zu sorgen haben und sich mitten in den Kampf stürzen können — eine Mutter, die für ihr Kind zittert . . ., die sich sagen muß: wenn der Kampf erst entbrennt, hast du umsonst gearbeitet, und dein Kind kann dereinst nach dem Bettelstab greifen — eine solche Mutter hat noch bitterere Gedanken und Empfindungen als Sie." So erscheinen die Zeitbestrebungen bei der B.-Pf. nicht in der rauhen Kämpfertracht, wie das Junge Deutschland sie daher stürmen ließ, sondern im liebenswürdig-harmlosen Gewande des Scherzes, der leichten Unterhaltung. Auch findet sich keine Gestalt in ihren Stücken, die durch und durch auf Tendenz gestellt ist (außer dem aufgeklärten Pfarrer Mertens in „Der Pfarrherr"), sondern die Personen ihrer Stücke lassen nur gelegentlich einmal ein mehr oder minder kräftiges Wörtlein tendenziöser Gesinnung fallen. Auch Rötscher[20]) fühlt das in seiner Kritik von „Eine Familie" heraus, wenn er sagt: „Wir befinden uns in diesem Drama im wesentlichen auf dem Boden Ifflandscher Weltanschauung; das Moderne, Gegenwärtige, was uns das Stück im einzelnen bietet, liegt nicht sowohl in den Prinzipien, als in den Redewendungen." Am kräftigsten kommen in den Stücken der B.-Pf. die sozialen Tendenzen zum Ausdruck: die Anschauungen über die Ehe, die Bildung der weiblichen Jugend, die Kindererziehung und die Sklavenemanzipation. Denkt man daran, wie brutal der zu ihrer Zeit beliebte Roderich Benedix jedes tiefere soziale

Soziale Tendenzen.

[19]) Z. u. M. I, 95 f.
[20]) a. O. S. 93.

Problem auffaßte, wie herzlos er das „überzählige“, vom Glück ausgeschlossene Mädchen, die „Alte Jungfer“ verhöhnte, wie albern er die Frauenfrage in „Doktor Wespe“ verspottete, so muß man der B.-Pf. ein viel ernsteres Streben zuerkennen. Die Lektüre George Sand'scher Romane, die die sozialen Ideen der Zeit in flammender Begeisterung zur Sprache brachten, hatten sicherlich ihre Wirkung auf die lebhaft empfindende Frau nicht verfehlt. Es ist auch wohl kein Zufall, daß die B.-Pf. in dem Einakter „Der Herr Studiosus“, in dem sie einer über das gewöhnliche Maß gelehrten Frau alle Eigenschaften echter Weiblichkeit zuerteilt, eine Erzählung Levin Schückings bearbeitete. Vor allem mochte sie wohl die Art angezogen haben, in der Schücking für die „Emanzipation des Menschen im allgemeinen und der Frau insbesondere von den Fesseln, die das Individuum in seinem Selbstbestimmungsrecht beschränken“, eintrat.

Die Stellung der Frau zum Mann.

Ganz besonders hatten sie die Gedanken über die Stellung des weiblichen Geschlechts zum Manne berührt, die der Saint-Simonismus in ihrer Zeit in Frankreich neu aufgenommen hatte, und die in dem geistigen Leben Deutschlands widerklangen. „Man wollte das Glück der Ehe befreit sehen vom Einfluß der Kirche und der Standesvorurteile, man wollte die Stellung der Frau selbständiger machen den überlieferten Privilegien des Mannes gegenüber“, sagt Proelss von den Bestrebungen des Jungen Deutschlands [21]). Den Kampf gegen die Kirche nahm die vorsichtige B.-Pf. allerdings nicht auf, wohl aber den Kampf gegen die Standesvorurteile. Darin war sie ganz das Kind ihrer Zeit. Wenn selbst der im allgemeinen aristokratisch empfindende Karl von Holtei in seinem Schauspiele „Theodor und Leonhard“ oder „Die Majoratsherren“ (1845) Theodor eine unbekannte Bettlerin zur Gemahlin erheben läßt, so erscheint es ganz selbstverständlich, daß in sehr vielen B.-Pf.schen Stücken der Gegensatz von Adel und Bürgertum in einer glücklichen Ehe be-

---

[21]) Johannes Proelss. Das Junge Deutschland. Stuttg. 1892, S. 18 f.

seitigt wird [22]). Waldemar in „Waldemars Traum“ [23]) erklärt, „daß Menschen den Unterschied der Stände machten, der liebe Gott aber ohne Unterschied die Herzen schuf, — daß es Sünde ist, die zum Himmel schreit, wenn man zwei Seelen, die er aufeinander anwies — auseinanderreißt aus weltlichen Rücksichten“. „Kein Mann, wie hoch er auch stehe — steht über der Frau, wes Standes sie sei, deren Herz und Sitten rein von Makel sind“, wird in „Eine Tochter des Südens“ [24]) verkündet. Auch die wackere Bäuerin Appolonia, die Mutter des „Pfarrherrn“ [25]), steht durchaus auf dem Standpunkt, daß eine Ehe zwischen der Gräfin und dem Bauernsohn weder unnatürlich, noch unstatthaft sei. Denn „unser lieber Herr Gott hat keine Baure und keine Gräfe, er hat Kreature nach seinem Ebenbild g'schaffe, und ihnen alle eine gleiche Seel' — und ein gleiches Glück, die Liebe gebe — und hat in der Bibel g'sagt: ‚Du sollscht den Näschte liebe, wie Dich selbst!‘ Das habet erscht die Mensche tun, daß sich jeder 's Privilegium ausgestellt hat: wen er, oder wer ihn gern habe darf!“ In demselben Stück [26]) erklärt die Gräfin Cölestine, die den bürgerlichen Pfarrherrn liebt, ihrem adelsstolzen Vater: „Nur wo die Geister, die Herzen, der Bildungsgrad sich nicht ebenbürtig sind — nur da kann von einer Mißheirat die Rede sein.“ In diesen Worten kommt auch ein anderer Zeitgedanke zum Ausdruck: Die wahre Ehe erfordert die Ebenbürtigkeit der Geister. Theodor Mundt legt in seinen „Unterhaltungen mit einer Heiligen“ die Gedanken des französischen Saint-Simonismus über diesen Punkt Wlasta, der Heldin des böhmischen Mägdekrieges, in den Mund. „L'élevation de l'épouse au niveau de l'époux! So hallt es wieder aus dem Munde des obersten Vaters (Enfan-

---

[22]) In D. Pfarrherr, Eine Tochter d. Südens, D. Goldbauer, Kaiser Karls Schwert, In d. Heimat, D. Glöckner v. N.-D., Wer ist sie?, D. Waise aus Lowood, Waldemars Traum, Vatersorgen, D. Engländer in Paris, Rose u. Röschen, Marguerite, Edith, D. Mädchen u. d. Page.

[23]) IV, 1.

[24]) III, 8.

[25]) IV, 3.

[26]) III, 2.

tin), der das freie Weib sucht. Es gibt eine gesellschaftliche Person, das ist nicht mehr der Mann allein, sondern Mann und Frau, und alle Geschäfte des Lebens werden daher paarweise verrichtet. Dieses Paaren ist die Ehe, und in ihr nimmt die Frau Anteil an den Geschäften des Mannes [27]).“ Eben dieselbe Wlasta hat die B.-Pf. zur Heldin ihres ersten Dramas „Herma“ gemacht; sie hat nur der damaligen Zensurverhältnisse wegen den Namen Wlasta in Herma umgewandelt und den Schauplatz aus dem Böhmen des 8. Jahrhunderts in die graue Vorzeit verlegt. Und wenn Mundt seine Heilige bemerken läßt: „Wlasta aber, wie Du sie Dir gedacht hast, ist mir ein wahres tragisches Exempel des verfehlten weiblichen Berufs“ [28]), so stellt auch die B.-Pf. die wilde Amazonenkönigin Herma als einen „verirrten Geist“ hin, der seine Schuld mit dem Tode büßt. — Energischer noch als Herma vertritt den Gedanken der Ebenbürtigkeit von Mann und Weib Leonie in „Eine Tochter des Südens“. In ihrem Handeln kommt derselbe Gedanke zum Ausdruck, dem auch der rheinische Volksmann Siebenpfeiffer auf dem Nationalfest zu Hambach 1832 Ausdruck gegeben hatte, daß „das deutsche Weib nicht mehr die dienstpflichtige Magd des herrschenden Mannes, sondern die freie Genossin des freien Bürgers“ sein solle. „Gehorchen? — gehorchen! — Soll eine Frau gehorchen, wie eine Magd?“ fragt Leonie entsetzt, als Armand, der Mann, den sie liebt, ihr seine Anschauungen über die Ehe auseinandersetzt. „Die Tochter muß gehorchen — die Gattin ist frei und selbständig wie der Mann“, das ist ihre Anschauung über die Stellung der Frau zum Mann [29]). Die Verschiedenheit der Auffassung über diesen Punkt führt dann den Bruch zwischen Leonie und Armand herbei. Als Armand Leonie Rechenschaft über eine bestimmte Handlung verweigert und erklärt, daß er niemandem, selbst seiner zukünftigen Gattin nicht, zugestehen würde, Aufschluß über

---

[27]) Mundt. Madonna. Unterhaltungen mit einer Heiligen. Leipzig 1835, S. 320 f.

[28]) ebd. S. 424.

[29]) III, 6.

sein Tun von ihm zu fordern, empfindet Leonie von neuem die Kluft, die sie beide trennt. Sie verlangt die Gleichstellung von Mann und Frau, und so schlägt sie seine Bewerbung um ihre Hand aus, „weil", wie sie stolz erklärt, „es keinen Preis auf Erden gibt, für welchen ich mich zur Sklavin eines Sterblichen machen lasse". Und auf seine nochmalige Frage hat sie nur dieselbe Antwort: „Ich will keine väterliche Liebe von meinem Gatten, will ihm nicht den Gehorsam einer Tochter gewähren, ich will als seinesgleichen behandelt sein![30]" Beiderseitige Nachgiebigkeit führt dann im 5. Akt die Liebenden doch noch zueinander.

Die Erziehung der weiblichen Jugend.

Damit Mann und Frau sich zu einer glücklichen Ehe zusammenschließen, muß, wie Frau B.-Pf. sagt, im echten Weibe „das Gleichgewicht zwischen Geist und Herz" vorhanden sein. Daran aber fehlt es so oft infolge der verkehrten Erziehung der weiblichen Jugend. Energische Worte gegen die Verbildung der jungen Mädchen legt Frau B.-Pf. der Mad. Brunn in „Eine Familie"[31]) in den Mund. „So wachsen denn diese hochgebildeten graziösen, nervenkranken Wesen zu Jungfrauen heran; sie treten mit Glanz in die Gesellschaft ein. Sie schreiten bei 18 Jahren mit stolzer Sicherheit, mit bewundernswürdigem Takt einher; sie sprechen überall mit; sie verstehen alles; sie sind imstande, wie ein Professor zu docieren, denn sie stecken in allen Vorlesungen, gleichviel, ob sie sie verstehen oder nicht. — Sie disputieren, wenn es sein muß, über Hegel und Schelling; sie schwärmen für die Franzosen; sie haben die ‚Geheimnisse von Paris' und den ‚Ewigen Juden' gelesen; wenn sie es auch nicht gestehen — man merkt es ihnen an, daß sie sie gelesen haben. — Die Gesellschaft staunt über diese Wunder der Intelligenz, sie sind alles in der Welt — nur keine Weiber mehr; denn ihr habt sie ausgebildet für den Schein!" — hält Mad. Brunn den unvernünftigen Eltern entgegen.

Die Kindererziehung.

Und ebenso verkehrt erscheint ihr die moderne Kindererziehung. Als Mad. Brunn von ihren Enkelchen einen fran-

[30]) IV, 8.
[31]) II, 9.

zösischen Geburtstagswunsch erhält, und als sie erfährt, daß der Herzenswunsch der 7- und 5jährigen Dinger auf das Ballett und die Oper gerichtet ist, wettert sie gegen die unvernünftige Erziehung los. „Seht eure Kinder an, ihr noblen, ihr erzmodernen Leute! Könnt ihr das verantworten? Ist das Erziehung? Was soll aus euren Töchtern werden? O ja, darauf seht ihr, daß das Röckchen eine halbe Elle vom Leibe steht, daß sie sich hübsch gerade halten, wie Kerzen, daß sie die unanständigen, nackten Beinchen fein auswärts setzen wie die Dachse und knixen wie die Affen, damit die gute Gesellschaft sagt: ‚Gott, wie reizend, wie allerliebst sind die Püppchen!‘ und sie zu Koketten macht, ehe sie lallen können. Das Köpfchen füllt ihr ihnen an mit Dingen die sie früher erfahren, als sie sie begreifen können! Statt ihre Kräfte in freier Luft, in Bewegung, in harmloser Fröhlichkeit und Arbeit auszubilden, müssen die armen Geschöpfe sitzen, stunden- und tagelang, damit ihr sie vollstopfen könnt mit entbehrlichen Wissenschaften und brotlosen Künsten — um die Welt in Erstaunen zu setzen. Aber arbeiten lehrt ihr sie nicht, leben lehrt ihr sie nicht, beten lehrt ihr sie nicht — und so sind diese armen Dinger mit 10 Jahren alles in der Welt — nur keine Kinder [32])!“ Daß auch diese Gedanken über die Unnatur der Erziehung, die beim Publikum nach Rötschers Bericht [33]) besonderen Anklang fanden, im Zusammenhang mit dem Geist der Zeit stehen, möge die Forderung verdeutlichen, die in der schon früher erwähnten Rede Siebenpfeiffers an das Volk gestellt wird: Die deutschen Knaben sollen, „statt durch tote Spielereien mit toten Sprachen sich abzustumpfen, und die Jünglinge, statt auf mittelalterlichen Hochschulen durch Gelage, schnöde Tändelei und Klopffechterei zu verkrüppeln — durch .... würdige Leibesübung sich zu deutschen Männern heranbilden“, und von früh auf solle man in ihnen „im Samen des erziehenden Wortes den Sinn echten Bürgertums“ nähren [34]).

---

[32]) II, 9.
[33]) a. O. S. 95.
[34]) s. Proelss a. O. S. 18 f.

Sklavenemanzipation.

In einer Frage von noch umfassenderer sozialer Bedeutung ergreift die B.-Pf. in ihrem Schauspiel „Marguerite“ (1855) das Wort. Hier stellt sie sich in die Reihe derer, die sich gegen die Sklaverei der Neger wenden. Das Stück spielt auf Guadeloupe, die Zeit der Handlung ist nicht angegeben, muß aber vor 1848, dem Jahre der Abschaffung der Sklaverei in den französischen Kolonien, angesetzt werden. „Marguerite“ entstand 1855, ein Jahr nachdem in den nördlichen Staaten der nordamerikanischen Union eine der Sklaverei günstige Strömung die seit 1848 einsetzende Befreiung der Neger wieder zunichte gemacht hatte. Bis 1865 zog sich dann in Amerika der Kampf für und wider die Sklaverei hin, an dem die ganze gebildete Welt Europas Anteil nahm. Ganz besonders lenkte der soziale Roman der Schriftstellerin Harriet Beecher-Stove „Onkel Toms Hütte“, der 1851 in Amerika entstand, bald aber in fast alle lebenden Sprachen übersetzt wurde, die allgemeine Aufmerksamkeit noch mehr auf die unglückliche Lage der Negersklaven hin. Noch 1861 läßt B. Auerbach seinen Roland Sonnenkamp in „Das Landhaus am Rhein“ gegen die Südstaaten für die Befreiung der Schwarzen kämpfen, und so gehören auch in dem Schauspiel „Marguerite“ der alte Donose und Sulpice Gray zu dem Verein, der sich in den Antillen für die Emanzipation dieser unglücklichen Rasse gebildet hat.

Olympia Laboulais hat sogar ihre Pflanzungen verkauft, um nicht gezwungen zu sein, Sklaven zu halten. Noch klarer tritt die Tendenz in dem Verhalten des Hauptheldeu Chericourt hervor. Chericourt war zunächst von den großen Pflanzern gewählt, um in Paris die Sache der Sklavenemanzipation zu bekämpfen. Da bringt ihn das mutige Eintreten Margueriles für eine verfolgte schwarze Sklavin zur Erkenntnis seiner unedlen Bestrebungen. Marguerite hat eine flüchtige Sklavin vor ihren Verfolgern gerettet und schildert warmherzig das Elend der Verfolgten. „Sie war entflohen, um sich ihren Säugling zu retten, ihre Füße bluteten, ihr dunkles Gesicht war von Tränen überströmt, ihre glühenden, vertrockneten Lippen preßten meine Hände — drei Tage schon hatte sie ihre Verfolger getäuscht; der Hunger trieb sie mit dem verschmachtenden Säugling zu meinen Füßen! Ich gedachte nicht, was ich tun durfte, mein Herz gebot laut, was ich tun mußte — ich rettete die Unglückliche.“ Und als man Marguerite auf das Gefährliche ihrer Tat aufmerksam macht, da die Flucht einer Sklavin ein schweres Verbrechen sei, antwortet sie bitter: „O ja, ich wußte wohl, daß unter frau-

zösischer Herrschaft ein so barbarisches Gesetz in diesem Lande gilt .... Ich weiß aber auch, daß in Frankreich selbst das Gesetz die Freiheit des Menschen schützt, welche Farbe ihm der Herr aufgedrückt, und daß es kein Verbrechen sein kann, hier zu tun, was dort geboten wird." Als sich nun herausstellt, daß die flüchtige Sklavin das Eigentum Chericourts ist, erklärt dieser, gerührt durch Marguerites Bitten, sie für frei und straflos. In Chericourts Empfinden geht eine Umwandlung vor; was ihm früher selbstverständlich erschien, scheint ihm nun schmachvoll. „Warum klang mir das Wort ‚Sklavenhalter', das ich täglich höre, von ihren Lippen wie eine schmachvolle Beschuldigung? ..... Warum fehlt mir der Mut, ein Recht von mir zu werfen, das mich schon in frühester Jugend anekelte? — Ist die Macht der Gewohnheit denn wirklich zwingender ..... als die — der Überzeugung?" fragt er sich [35]). Noch am selben Abend erklärt er alle seine Sklaven für frei, und er faßt sogar den Entschluß: „Ich gehe nach Paris, nicht für die Pflanzer — ich werde kämpfen mit allen Waffen des Goldes und der Überzeugung für die Rechte der schwarzen Kinder Gottes [36])!"

Politische Tendenzen

Neben den sozialen Forderungen ist das politische Element das Charakteristikum der Zeit, in der die B.-Pf. lebte. Durch den Verkehr mit den jung-deutschen Dichtern mußte auch ihr diese Zeitströmung nahe gebracht werden. So verknüpfte sie mit Gutzkow bis zu der Zeit, wo er ihr wegen ihrer Bühnenerfolge zu zürnen begann, eine innige Freundschaft. Mit Frau B.-Pf. besprach Gutzkow im Sommer 1834 in München sein dramatisches Erstlingswerk, die Tragödie „Nero", deren Hauptzweck unter der römischen Hülle die politische Satire auf das Bayern Ludwigs I. sein sollte. Von solchen Bestrebungen doch etwas beeinflußt, brachte die B.-Pf. auch in ihren Stücken politische Tendenzen zum Ausdruck, allerdings immer in versöhnlichem Tone. Dazu zwang sie wohl zum Teil die außerordentliche Strenge der vormärzlichen Zensur, die z. B. in Berlin aus politischen Rücksichten die Aufführung des „Egmont", „Wilhelm Tell" und der „Räuber", sowie des „Prinzen von Homburg" verbot. Konnte doch selbst das harmlos-zahme Stück der B.-Pf. „Eine Familie", das den Gegensatz von Adel und Bürgertum nur ganz sachte streifte, in Wien unter Holbeins Leitung erst in dem zensurfreien Sommer des Jahres 1848 aufgeführt werden. Zum Teil aber bestimmte die B.-Pf. der nachgiebig-versöhn-

[35]) I, 4.
[36]) II, 11.

liche Zug ihres Charakters zu der maßvollen Aussprache politischer Ansichten. Aber dem Einflusse des tollen Jahres [37]) konnte auch sie sich nicht entziehen, und so entstand 1848 das Originalschauspiel „Der Pfarrherr", das der Tendenz am meisten das Wort läßt, und 1849 folgte das komische Zeitgemälde „Vatersorgen". In diesem Lustspiel, das in Berlin im Mai 1848 spielt, brachte die B.-Pf. die freiheitlichen Bestrebungen nur in scherzendem Tone zur Sprache.

Ihre Vertreter sind zunächst das Freundespaar Baron Julius von Gleisenburg und Julius Krabbe, das „statt zu studieren, seit dem März nichts tut als exerzieren, patrouillieren, Klubs anführen, kurz, mit einem Wort, unter die Demokraten gegangen ist", das in Berlin „Weltverbessern" spielt und des Vaters Geld „in Massen verschleudert für Schleppsäbel, Fahnen, schwarz-rot-gold und wie das Zeug alles heißt, was jetzt in der Mode ist" [38]). Die Lieblingslieder dieser kecken Jugend sind „Schleswig-Holstein stammverwandt" und die Marseillaise [39]); „Freiheit und Brüderschaft und Gleichheit und Menschenrechte auf breitester Grundlage" sind die Schlagwörter, für die sie sich begeistern [40]). Julius Krabbe erklärt seinem Vater, dem ehrsamen Gewürzkrämer aus der Provinz, pathetisch: „Jetzt bin ich ein Mensch geworden, jetzt erst begreife ich die Pflichten, die den Menschen zum Menschen machen! — Ich bin Mitglied verschiedener Klubs, ich bin fliegender Korpsführer, — bin sozialistisch-kommunistischer Republikaner, alle Menschen sind meine Brüder [41])." Auch der Baron von Gleisenburg ist für die allgemeine Gleichheit und eröffnet seinem Vater: „Den Baron hänge ich an den Nagel — der Adel wird ohnedem abgeschafft", und als der alte Baron ihn fragt, wer das zuwege bringen wolle, entgegnet er mit Pathos: „Ich! Wir! Das freie Volk [42])!" Den beiden Freiheitsschwärmern gesellt sich als Vertreter der modernen Ideen der hoffnungsvolle Straßenjunge Fritze zu, der sich aus den politischen Flugschriften seines Freundes „Buddelmeier mit den jroßen Bart, Dagsschriftsteller für einen Jroschen" seine politischen Ansichten holt, der sich mit Begeisterung an kleinen Krawallen und Katzenmusiken beteiligt und zu der Sorte Berliner Straßenjugend gehört, die, sobald sie jemanden „Herr Baron" nennen hört, wie aus einem Halse brüllt: „Ein Reaktionär! Ein Reaktionär [43])!"

Ernster und nachdrücklicher läßt die B.-Pf. der Tendenz

---

[37]) Walter Dohn. Das Jahr 1848 im deutschen Drama und Epos. Bresl. Beiträge z. Literaturgesch. Stuttg. 1912, Bd. 32.

[38]) I, 2.

[39]) II, 3, 4.

[40]) II, 1.

[41]) ebd. II, 4.

[42]) II, 5.

[43]) ebd. I, 4, 9. II, 1.

im „Pfarrherr“, der im Revolutionsjahr selber entstand, das Wort.

Das Stück spielt in der Enge eines schwäbischen Dörfchens im Jahre 1848. Die revolutionäre Gesinnung des tollen Jahres ist auch in das stille Tal gedrungen und findet in dem aufgeklärten liberalen Pfarrherrn ihren kühnen Vertreter. Seinen Pfarrkindern hat er „allerhand neumodisch Zeug's in Kopf g'setzt, von alle dene Mißbräuch bei der Geischtlichkeit und was für Rechte die G'meind zu fordere hätt'“, und kühn tritt er auch seinem reaktionären, harten Kirchenpatron, dem Minister des Ländchens, entgegen. Für die Mißwirtschaft dieses Ministers findet die B.-Pf., ganz entgegen ihrer sonstigen vorsichtigen Art, sehr harte Worte. Die Bauern werfen ihm vor, daß er sich „um nix bekümmert, als wie er g'nug Steure und Abgabe einbringe und die Leut' plage kann“ [44]), und in derben Worten schildert der Schulmeister des Dorfes, der bei dem Minister um Erhöhung seines Gehalts eingekommen war, seine Abweisung durch den Sekretär seiner Excellenz. „Se. Excellenz hätten wichtigere Geschäfte und könnten sich nicht um solche Lappalien bekümmern“, meinte der. Ich stellte ihm vor, daß ich sechs Kinder zu ernähren habe — und dazu den kleinen Gehalt! Da meinte der junge Herr: „Die Herrschaft bezahle mich und nicht meine Kinder; wozu ich eine Frau genommen hätte.“ Was sollte ich dagegen einwenden? Im Grunde hat er ja Recht! Wenn nur ein armer Lehrer nicht auch ein Mensch wäre und ein Herz im Leibe hätte, zu seinem Einkommen paßt es freilich nicht [45]).“ Die harte Behandlung, die der Minister seinen Bauern zukommen läßt, erklärt sich aus seinem Wesen. In den „modernen Stichwörtern: Freiheit und Menschenrechte“ sieht er „nur Possen, epidemische Paroxysmen der Zeit — die man, wie das Delirium eines Kranken, in sich selbst ausrasen lassen oder gewaltsam heilen muß“ [46]). Das Treiben des liberalen Pfarrherrn ist ihm natürlich ein Dorn im Auge. Er fordert ihn auf, sich gegen die schwere Anklage zu reinigen, daß er sich in „Opposition gegen die neuesten kirchlichen Anordnungen gesetzt“ und seine Gemeinde „gegen die Geistlichkeit aufgehetzt“ habe (eine Anklage, die in Auerbachs „Die Frau Professorin“ auch in die Personalakten des Collaborators eingetragen wird). Die Szene, in welcher der Pfarrherr sich verantwortet, ist nun völlig auf Tendenz gestellt. „Aufgehetzt ist ein schmähliches Wort, Herr Graf,“ erklärt er feurig, „ich protestiere gegen solche Beleidigung. Ich habe kraft meines Amtes und meines Glaubens . . . . durch bescheidene Vorstellung bei der höchsten Behörde: Abstellung drückender Mißbräuche, zeitgemäße Neuerungen, christliche Duldung erbeten. Und deshalb stellt man mich als Aufhetzer dar? Das bin ich nicht, Excellenz! Ich habe im Gegenteil meine aufgeregte Gemeinde beruhigt . . . . als es einer mächtigen Partei erlaubt ward, durch Geisteszwang die Gemüter zu bedrücken.“ Als ihm darauf der Graf entgegenhält, daß „gerade diese Zeit der bedrohlichsten Spaltungen den wohltätigen Zwang gebieterisch for-

[44]) I, 2.
[45]) I, 7.
[46]) IV, 1.

dere", antwortet der Pfarrherr glühend: „Zwang ist nie wohltätig; denn er reizt zum Widerstand." Im Vertrauen auf die edelen Regungen seines Kirchenpatrons versucht nun der Pfarrherr, die starren Grundsätze des Grafen ins Wanken zu bringen. „Ich weiß, daß Sie diese Sprache mißbilligen —," ruft er ihm zu, „dennoch drängt sich das Wort gewaltsam aus meiner Seele — mag es mich verderben, ... wenn es nur als Saatkorn für eine bessere Zeit in Ihre Brust fällt . . . . Sie sind ein Mensch; fassen Sie den Gedanken fest ins Auge, daß auch Sie irren können — daß eine schwere Verantwortung auf Ihnen ruht . . . . ich beschwöre Sie, setzen Sie Ihren ganzen Einfluß dem Joch entgegen, das man uns auferlegen will!" Auf diese freimütige Bitte hat der Graf nur die Antwort: „Ich werde der Regierung raten müssen, das Volk vor der Ansteckung Ihrer Grundsätze zu schützen[47])." Und der Graf hält Wort. Vier Wochen später erscheint ein Kommissar, um den Pfarrer wegen aufrührerischer Predigten und Aufwiegelung seiner Gemeinde gegen den Landesherrn in Untersuchung zu ziehen. Die ganze Gemeinde gerät über die Verhaftung ihres verehrten Pfarrers in Aufstand. Sturmglocken ertönen, erhitzte Haufen von Bauern wollen sich gegen die Obrigkeit auflehnen — da kommt zum Glück die Nachricht vom Sturz des harten Ministers. Der Pfarrherr ist frei, der gestürzte Minister aber geht nach Amerika mit der Begründung: „Es steigt eine Zeit herauf, die mächtiger werden wird als alle, die sie riefen; ich kann ihren Gang nicht hemmen, mit ihr gehen will ich nicht— und ihre Früchte sehen noch weniger! .... Ich verlasse Europa[48])."

Königstreue Gesinnung.

Man würde sich nun von der politischen Tendenz der Stücke der B.-Pf. ein völlig falsches Bild machen, wenn man nicht ihre durch und durch königstreue Gesinnung hervorheben würde. Diese war nicht politische Phrase, mit der sie ihre Stücke verzierte, um es mit keiner Partei zu verderben, sondern ihre innere Überzeugung. Sah sie doch in der fürstlichen Huld den Grund für die Blüte des Standes, dem sie angehörte. So läßt sie den Helden ihres Dramas „Iffland"[49]) begeistert ausrufen: „Die Munifizenz kunstsinniger Fürsten erst hat dem Schauspieler eine bleibende Stätte, eine Zukunft gegeben. Schande jedem Künstler, der diese Wohltat nicht dankbar empfindet. .... Der Schauspieler ist ein geborner Royalist, das monarchische Prinzip ist seine Mutter, dies zu verkennen wäre Unnatur, es wäre der Zweig, der den Stamm verleugnen wollte, aus dem er Leben zieht. Das ist mein

[47]) III, 4.
[48]) V, 8.
[49]) II. Abt., S. 7.

Glaubensbekenntnis, wie es das deine ist, und mein ganzes Leben, ja, wenn es sein müßte, mein Tod soll dafür zeugen, daß ich Royalist war und bin und bleibe.“ Daß die Worte Ifflands die Überzeugung der B.-Pf. selbst zum Ausdruck bringen, geht aus dem Gespräch hervor, das sie mit Rudolf von Gottschall über die gleiche Frage hatte. Im Jahre 1848 besuchte Gottschall die B.-Pf. in Berlin, und sie stritten sich „über die Frage, ob die Kunst in Monarchien oder Republiken zu größerer Blüte komme; sie stimmte natürlich für die Monarchie“ [50]). Selbst in der Revolutionszeit wankte die B.-Pf. nicht in ihrer Gesinnung. An Wehl [51]) schrieb sie aus Berlin im März 1848: „Der Himmel erhalte unserem redlichen König seinen festen Mut und den ernsten Entschluß, der aus allem seinem Tun spricht: seinem Volke gerecht zu sein. — Dann haben wir in Preußen nicht zu zittern.“ Ein Ausfluß ihrer königstreuen Gesinnung sind auch die Lobeshymnen auf fürstliche Personen in ihren Stücken. In „Thomas Thyrnau“ [52]) feiert der Held die Ruhmestaten Maria Theresias in begeisterten Worten. Ebenso verkündigt Potemkin in „Katharina II. und ihr Hof“ [53]) den Ruhm seiner Kaiserin, und Courtney preist in „Elisabeth von England“ [54]) Elisabeths Größe. Ein patriarchalisches Verhältnis besteht nach der Anschauung der B.-Pf. zwischen König und Volk. Der König sorgt milden Sinnes wie ein Vater für seine Kinder und sieht darin seine unverrückbare Pflicht. „Die Fürsten sind zum Geben auf der Welt, / Zum Nehmen ward der Untertan geschaffen; / Drum ist auch einem Einz'gen zugefallen, / Was Tausenden versagt ist“, erklärt „Elisabeth von England“. Dafür schuldet der Untertan seinem Könige unbedingten Gehorsam. Selbst wenn eine fürstliche Person, wie Maria Tudor in „Elisabeth von England“, eine ihrem Volke verderbliche Politik befolgt, „bleibt sie Königin, Gesetz ihr Wille, / Und

[50]) R. v. Gottschall. Erinnerungen aus der Theaterwelt. Vossische Ztg. 3. März 1909. Nr. 103.

[51]) Z. u. M. I. 94.

[52]) V, 4.

[53]) II, 7.

[54]) V, 7.

ihrer Untertanen Pflicht — Gehorsam; / Ist schlimm ihr Tun, mag sie es dort vertreten; / Der Ew'ge wird zur Rechenschaft sie ziehen, / Doch nicht dem Diener ziemt das Richteramt [55])." Auch in dieser Anschauung der königlichen Pflicht und Gewalt spiegelt sich ein Zug des eigenen Wesens der B.-Pf. „In wenigen Häusern Berlins", schreibt Müller [56]), „ging es so patriarchalisch zu wie in dem ihren. Ihr stark ausgeprägter Familiensinn umfaßte nicht nur die Verwandten und Freunde, sondern auch die Dienstboten und Handwerker, die im Hause arbeiteten, ja selbst die Botenläufer, die dort verkehrten."

Nationale Gesinnung.

Mit der königstreuen Gesinnung verband die B.-Pf. ein streng nationales Empfinden. Zunächst zeigt sich allerdings ihre nationale Gesinnung in einem gewissen kleinlichen Bestreben, die Rolle des Bösewichts in ihren Stücken nicht dem Deutschen, sondern dem Ausländer, und zwar mit Vorliebe dem Franzosen, aufzubürden, wie wir später noch bei der Charakterisierung der verschiedenen Volkstypen genauer beobachten werden. Neben dieser von ihrem nationalen Empfinden bedingten Art der Charakterzeichnung finden sich aber auch viele Stellen in ihren Stücken, in denen sie ihre Gestalten zum Sprachrohr ihrer eigenen deutschen Gesinnung macht. Der Baron von Hellkron in „Der Goldbauer", der im Jahre 1812 spielt, antwortet auf die Frage, was ihn aus dem Glanz der großen Welt in die einsamen Berge getrieben habe: „Ich wollte heraus aus jenem verächtlichen Treiben, aus den Kreisen, die alle das verhaßte Franzosentum umgarnt. Wie ekelte mich diese sogenannte ‚große Welt' an, die sich ihrer Muttersprache schämt — aber nicht des fremden Jochs, unter dessen schmachvollem Druck wir leben! . . .[57])" Wie „Der Goldbauer", so spielt auch die dritte Abteilung des „Iffland" zur Zeit der französischen Fremdherrschaft 1808 und gibt so der B.-Pf. Gelegenheit, die deutsche Gesinnung ihrer Gestalten kräftig zu betonen. Sie legt der Schauspielerin Bethmann

[55]) II, 4.
[56]) a. O. S. 49.
[57]) I, 4.

haßerfüllte Worte gegen die französische „Willkürherrschaft“ in den Mund [58]), und in der großen Szene, die Ifflands Verteidigung vor den französischen Marschällen bringt, spricht der Schauspieler kühn seinen Stolz auf sein Deutschtum aus [59]). Diese nationale Gesinnung, den „durchaus deutschen Charakter“ des dramatischen Schaffens der B.-Pf. hebt Eduard Devrient [60]) eigens in der Charakteristik ihrer Stücke hervor, und auch R. v. Gottschall [61]) zollt dem „vorherrschend deutschen Element“ ihrer Dramen seine Anerkennung.

Moralische Tendenz.

Ganz unvereinbar mit der Zeitströmung erscheint zunächst die strenge moralische Tendenz ihrer Stücke, d. h. nur mit der geistigen Strömung unvereinbar, die die „Emanzipation des Fleisches“ und ähnliche neue Schlagwörter auf ihre Fahne geschrieben hatte. War die B.-Pf. auch mit diesen nicht eines Sinnes, so war sie dafür durch und durch die Vertreterin der Volksmoral. Gerade dem sittlich deutsch empfindenden Bürgertum, bei dem Schriften wie Gutzkows „Wally“ einen Sturm der Entrüstung hervorriefen, mußte die strenge Moral ihrer Stücke behagen. Ihrem treuen Wehl [62]) kann die B.-Pf. in einem Brief aus Berlin vom 3. Dezember 1846 erklären: „Fünf glanzvolle Vorstellungen meiner ‚Familie‘ sind schon vorüber, ein fabelhafter Erfolg lohnt mein ernstes Streben zur Besserung, zur Erhebung vieler Gefallenen und Sinkenden, vieler Irrenden und Toren zu wirken.“ Wie sehr die B.-Pf. auf die moralischen Bedenken ihres Publikums Rücksicht nehmen mußte, zeigt eine Regiebemerkung in „Mazarin“ [63]). Die Kopie der Tizianschen Venus, die Mazarin betrachtet, sollte so aufgestellt werden, „daß das Publikum nur einen Teil des Bildes von der Seite sieht, en face dürfte es anstößig sein“. Jedoch nicht nur die Rücksicht auf das Publikum, sondern auch die eigene Auffassung ihres Dichterberufs brachte die B.-Pf. zu der lehrhaften Moral ihrer Stücke.

Moralische Auffassung ihres Berufs.

[58]) 3. Abt. I. 5.
[59]) II, 11.
[60]) Gesch. d. dtsch. Schauspielkunst. V, 219.
[61]) a. O. III, 620.
[62]) Z. u. M. I, 74.
[63]) I, 13.

Sie schrieb nicht aus innerstem Herzensbedürfnis Gelegenheitspoesie in Goetheschem Sinne. Für sie war die Kunst nicht Selbstzweck. Ein stark absichtsvoller Zug durchzog ihr dramatisches Schaffen. Wie Iffland, dem sie in soviel Punkten ähnelt, betrachtete sie die Schaubühne als moralische Anstalt, von der „richtigerere Begriffe, geläuterte Grundsätze, reinere Gefühle durch alle Adern des Volkes fließen" sollten. In dem Zeitbild Iffland [64]) legt die B.-Pf. dem angehenden Schauspieler folgende flammende Rede über die Bedeutung, „welche die Schaubühne der menschlichen Gesellschaft gegenüber schon erreicht hat und noch erreichen wird", in den Mund: „Wie, es wäre kein ehrenwertes Tun, die Kämpfe und den Lohn der Tugend, die Schmach und Strafe des Verbrechens in lebendiger Gestaltung vor die Seele der Menschen zu zaubern, sie zu erheben durch Natur und Wahrheit, zur Bewunderung und Nachahmung der höchsten menschlichen Größe, dem heimlichen Frevler Mark und Bein zu erschüttern durch das Spiegelbild seines Innern, von der Bühne herab in die Tiefen der menschlichen Brust zu greifen, zu veredeln, zu züchtigen, zu bessern?" Jedes künstlerische Feingefühl mußte allerdings an dieser lehrhaften Moral Anstoß nehmen. So macht sich Hebbel [65]) mit bitterem Hohn darüber lustig: „Was würde eine B.-Pf., ein Gutzkow nicht aus der gewöhnlichen Laden-Szene, wo ein Mädchen kaufen und der Vater nicht bezahlen will und ein Kommis in dem Moment, wo sie schon die Tür in der Hand haben, aus einem Brief erfährt, daß er den Artikel billiger lassen kann, wie zuvor, ich sage, was würden diese Genien daraus machen. Sie würden uns moralische Stücke geben und uns unverschämte Kaufleute und Schneider vorführen, die, weil sie zuviel verlangen, nichts erhalten und aus Mangel an Abnehmern und Kunden bankrottieren müssen, und das würde manches einschlafende Gewissen wieder ermuntern." In gewissem Sinne paßt der Spott Hebbels. In dem Stücke „Eine Familie"

[64]) 1. Abt., S. 8.
[65]) ed. Werner, Tageb. III, Nr. 3646.

macht sogar, ganz wie Hebbel schildert, der betrügerische Kaufmann Wöhrmann am Schlusse Bankrott und endet in geistiger Umnachtung. Mit der engherzigen Moral verbindet die B.-Pf. so einen schulmeisterlichen Gerechtigkeitsbegriff. Am Ende aller ihrer Dramen wird der Bösewicht stets entweder durch die menschliche oder die göttliche Justiz, die ihn der Verzweiflung und dem Elende überliefert, bestraft. Der Tugend hingegen werden schließlich alle ihre Herzenswünsche erfüllt, und sie kann sogar meistens noch ihr ärmliches Bettlergewand mit dem prunkenden Seidenkleid des Reichtums vertauschen, und so hätte Schiller auch über die Stücke der B.-Pf. spotten können: „Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.“ Aber mit diesem Gerechtigkeitsgrundsatz, wie kleinlich er auch sein mag, trägt Frau B.-Pf. entschieden dem gesunden moralischen Urteil des Publikums Rechnung. Das letzte Urteil des Dichters über seine Geschöpfe muß mit dem des Publikums übereinstimmen, welches instinktiv verlangt, daß das Sittliche den Sieg über Lüge und Bosheit davonträgt. „Zum Behagen des Publikums gehört es,“ erklärt Otto Ludwig in seinen Shakespearestudien [66]), „daß es sich immer mit dem Dichter eines Sinnes und Urteils zu sein fühle, jede, wenn auch nur im Moment irrige Opposition stört den Genuß. In diesem seinem ausgesprochenen Urteile muß der Dichter die richtige Mitte halten zwischen Weltmann und Asket; er darf nicht zu leicht verdammen, aber das Schlechte, das wirklich Gemeine noch weniger unverdammt durchlassen.“ Ein großer Dichter wird seine Parteinahme für das Gute und gegen das Böse unaufdringlich zum Ausdruck bringen, die B.-Pf. vermochte es nicht anders als durch die grelle Verteilung von Lohn und Strafe. Sie brachte eben die engherzige Moral des gesinnungstüchtigen Philisters zu Gehör, deren praktische Brauchbarkeit in allen Lebensverhältnissen gründlich von ihr nahegelegt wird. Für sie war Moralisch-Sein alles, was die Heiligkeit der Staatsgesetze und der Familienbande respektierte. In manchen

Engherziger Gerechtigkeitsbegriff.

Übereinstimmung mit dem moralischen Urteil des Publikums.

[66]) Gesammelte Schriften, ed. Adolf Stern, Leipzig 1891, V, 461.

Moralische Gesinnung ihrer Helden.

Stücken zeigt sich die moralische Veranlagung ihrer Heldinnen sogar darin, daß der spießbürgerlichen Forderung eines Etikettengesetzes Rechnung getragen wird. So weigern sich im „Herrn Studiosus“ [67]) und in „Eine Tochter des Südens“ [68]) Gundula und Leonie, mit einem unverheirateten Manne unter einem Dache zu schlafen. In „Kaiser Karls Schwert“ [69]) will sich die verwundete Lisbeth nicht von Oswald in den Oberhof tragen lassen; denn „das schickt sich auch nicht“. Leichtfertige Gestalten, wie sie das französische Sittenstück auch schon zu der Zeit der B.-Pf. auf die deutsche Bühne verpflanzte, sind bei ihr verpönt. In „Eine Familie“ läßt sie zwar den Zuschauer einen Blick in den Ankleideraum der schönen Tänzerin Du Vallon werfen. Aber über diese Tänzerin muß selbst die betrogene Gattin des Liebhabers urteilen: „So hatte ich sie nicht gedacht, nicht so schön, nicht so blühend, nicht so — gestehe dir's nur — nicht so anständig [70]).“ Die Du Vallon denkt so edel, daß sie auf die Nachricht hin, daß ihr Geliebter schon längst verheiratet sei, auf ihn verzichtet, seine Geschenke zurückgibt und ein bürgerliches Glück im Hafen der Ehe sucht. Mit welcher Absichtlichkeit die B.-Pf. jedem heiklen Thema aus dem Wege ging, zeigt ein Blick in ihre Werkstatt. Als sie 1843 Tiecks Novelle „Glück gibt Verstand“ zu dem Schauspiel „Simon“ verarbeitete, verwandelte sie vorsichtig die Gestalt des vom Präsidenten verführten und dann verlassenen jungen Mädchens in eine junge Frau, deren Kind aus einer rechtmäßigen Ehe mit einem Sohn des Präsidenten stammt. Ähnlich verfuhr sie bei der Verwendung eines Shakespeare-Stoffes. „Schloß Greiffenstein“ ist allem Anschein nach in Anlehnung an Shakespeares „Cymbeline“ entstanden. Hier wie dort überzeugt ein Frevler durch Scheinbeweise den Gatten von der Untreue seiner edlen Frau. Aber wieder werden gewisse Züge geändert. Die schwüle Szene, in der sich Jachimo in „Cymbe-

[67]) I, 4.
[68]) I, 6.
[69]) II, 5.
[70]) III, 4.

line“ um Mitternacht über das Bett der schlafenden Imogen beugt und ihr ein Schmuckstück vom Arme löst, hat einen harmloseren Anstrich erhalten. Der Verräter Feletri in „Schloß Greiffenstein“ [71]) schleicht sich bei Tage in das leere Schlafgemach der Gräfin und raubt ein Amulett, das am Bette hängt. Auch die Scheinbeweise sind nicht völlig gleich.

Strenge Zensur.

Wenn man diese moralischen Abänderungen in usum delphini belächeln will, darf man jedoch eines nicht vergessen: die Zensur, die zur Zeit der B.-Pf. überstreng ihres Amtes waltete, hatte ein gut Teil Schuld daran. Karl von Holtei läßt seinen Feder im „Schottischen Mantel“ [72]) mit Unrecht sagen: „Die Liebe ist noch das Einzige, was die Zensur passiert. Andere Seiten zu berühren klingt gefährlich.“ Auch die B.-Pf. hatte die Strenge der Zensur erfahren. „Ich fühle wohl, daß ich der Zensur ganz entwachsen sein muß, da das, was mir ganz unschuldig vorkam, so großen Anstand findet“, schreibt sie am 2. Oktober 1837 von Zürich aus an Deinhardstein, der ihr mitgeteilt hatte, daß die „zarte Liebe Ellenors für Rubens“ (in „Rubens in Madrid“) von der Zensur des Burgtheaters beanstandet worden sei [73]). Was die Bedenken des Zensors bei dieser Liebe, die von „wahrhaft pensionathafter Reinheit“ ist, erregte, läßt sich nicht feststellen, da Deinhardsteins Brief an die B.-Pf. nicht erhalten ist. Wer das völlig harmlose Künstlerdrama liest, wird es ebensowenig ergründen können. Auch der „Marquise v. Vilette“ bereitete die Zensur des Burgtheaters, die noch ein allmächtiges Veto gegen Maitressen überhaupt einlegte, anfänglich Schwierigkeiten. „Es war ein Ereignis, vor 1848, als man mit der Marquise von Villette eine Ausnahme gestattete“, berichtet Laube [74]). Er hebt jedoch zur Erklärung hervor, daß die „wohlerzogene Maintenon“ der B.-Pf. „vorsichtig und behaglich war“ gegen-

[71]) III, 6.

[72]) Moschner, Karl von Holtei als Dramatiker. Bresl. 1911. Bresl. Beiträge Bd. 28, S. 137.

[73]) vgl. dtsch. Dichtung, III, 364.

[74]) a. W. ed. Houben, V, 206.

über der wilden Pompadour in Brachvogels „Narziß", der der Zutritt zur Burg verwehrt wurde. Angesichts solch brutaler Gedankenpolizei, die bereits die Grenze der Vernunft überschritt, darf man sich nicht über das Bestreben der B.-Pf. wundern, ihre Stücke nach einer übertrieben strengen Moral einzurichten, um sie für das Hoftheater aufführungsfähig zu machen. Und schließlich darf man die Bedeutung ihrer streng moralischen Stücke für ihre eigene Zeit nicht vergessen. Sie bildeten ein heilsames Gegengewicht gegen die lüsternen französischen Erzeugnisse, die die deutschen Bühnen überschwemmten und eine entsittlichende Wirkung ausübten. Sogar die Bl. f. l. U. geben diesen Vorzug zu und fordern Frau B.-Pf. sogar auf, mit ihren Stücken die französischen Übersetzungen zu verdrängen. „Neulich beherrschten an einem Tage zehn französische Dramatiker die Wiener Bühnen", berichten sie [75]). „An der Burg spielte man Scribe und Melesville, Ruitter und Derley, an der Wien Meilhac und Halévy, an der Josephsstadt Victor Hugo, am Carltheater Louis Levrey, Tiéfeu und nochmals Ruitter. Da ist es Zeit, daß Frau B.-Pf. ein entscheidendes Gewicht in die deutsche Wagschale wirft . . . . Wir dürfen von ihr . . . . eine Produktivität erwarten, gegen deren massenhafte Wucht die französischen Autoren nicht mehr aufkommen können." Mit Recht stattet ihr Eduard Devrient [76]) den verdienten Dank dafür ab, daß sie „durch den Reichtum ihrer Erzeugnisse den Einfluß der Übersetzungen aus dem Französischen gedämmt" hat.

Bedeutung ihrer moralischen Stücke.

[75]) Jahrg. 1865, I. Nr. 16, S. 253.

[76]) Gesch. d. dtsch. Schauspielkunst, V. 251.

Lebenslauf.

Geboren zu Papenburg in Hannover am 26. September 1889 als Tochter des Kaufmanns Isac Hes und seiner Ehefrau Jettka, geb. Friedeberger, besuchte ich, Else Hes, jüd. Bekenntnisses, zunächst die Volksschule meiner Heimatstadt, dann vom Januar 1898 bis Ostern 1905 die Augustaschule, von Ostern 1905 bis Ostern 1909 die städtischen Realgymnasialkurse an der Viktoriaschule in Breslau. Am Realgymnasium zum Heiligen Geist in Breslau bestand ich Ostern 1909 die Reifeprüfung. Seitdem studierte ich an der Breslauer Universität deutsche Literaturgeschichte, Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte und nahm an den Vorlesungen und Seminarübungen folgender Herrn Professoren und Dozenten teil:

Appel, Baumgartner, Cichorius, Hönigswald, Kampers, Kaufmann, Kautzsch, Koch, Kückenthal, Kühnemann, Meyer, Pillet, Preuß, Siebs, Stern, Ziegler, Ziekursch.

Am 23. und 25. Juni 1913 bestand ich in Breslau das examen rigorosum.

Allen meinen verehrten Lehrern sage ich an dieser Stelle meinen ergebensten Dank, besonders aber Herrn Geheimrat Professor Dr. Max Koch, dem ich die Anregung zu der vorliegenden Arbeit verdanke und der mich während ihres Fortgangs jederzeit in liebenswürdigster Weise mit Rat und Tat unterstützt hat.

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 25 04 10 015 3